Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460—80.

INAUGURALDISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER H. PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL

vorgelegt von

Hans Schneider
aus Basel.

BASEL
Buchdruckerei Birkhäuser & Dubi.
1915.

Diss
Basel
1915

612gl.

Beiträge zur Geschichte des niederländischen Einflusses auf die oberdeutsche Malerei und Graphik um 1460—80.

INAUGURALDISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER H. PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER UNIVERSITÄT BASEL

vorgelegt von

Hans Schneider
aus Basel.

ACAD. LIBR. BAT. BIBL.

BASEL
Buchdruckerei Birkhäuser & Dubi.
1915.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag von Herrn Professor Dr. E. Heidrich.

Basel, den 6. Juli 1914.

H. Rupe,
Dekan.

Inhaltsübersicht.

Seite

Vorwort 5
Einleitung 7
Meister E S 10
Martin Schongauer 21
Kaspar Isenmann 46
Der Meister des Hausbuchs 53
Schwäbische Kunst 64
a. Der Sterzinger Altar von 1458 64
b. Friedrich Herlin 67
Schluss 77

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548801_0096

Vorwort.

Ueber die Berechtigung vorliegender Untersuchungen ist kein Wort zu verlieren. Wer Einblick in die Materie besitzt, wird wissen, wie weit die Anschauungen noch auseinander gehen mangels einer speziellen Untersuchung unter unserem Gesichtspunkt.

Die mit Recht verpönte „Einflussriecherei" wurde nach bestem Können vermieden. Die originale Bedeutung selbst des grössten Meisters ist aber noch nie herabgesetzt worden durch den Nachweis jener Werke, an denen er sich gebildet und bestimmende Jugendeindrücke geholt hat.

Wenn im Folgenden, trotz fremder Hülle, letzten Endes immer wieder das ganz Besondere jeder Künstlerindividualität und das allgemein Deutsche der Darstellungen hervorzuheben war, so wird sich auch daran erkennen lassen, dass wir gewiss nicht zuviel „Einflüsse" in die Materie hineinsehen wollten, die ihr gar nicht eignen.

Es ist mir Bedürfnis, auch an dieser Stelle dem Gefühl meiner Dankbarkeit Ausdruck zu geben.

Vor allem verpflichtet bin ich meinem verehrten Lehrer Prof. Dr. **Ernst Heidrich** † für all die empfangene Anregung und das wohlwollende Interesse, mit dem er Autor und Arbeit in

ihrem Werden bis zuletzt gefördert hat. Dass er in Flandern am 4. November 1914 für sein Vaterland den Heldentod erlitten hat, ist für mich ein ganz unersetzlicher Verlust.

Herrn Dr. **Ernst von Meyenburg**, I. Assistent an Kupferstichkabinett und Bibliothek der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, habe ich für seine unermüdliche und uneigennützige Unterstützung zu danken, die er mir beim Arbeiten in jenem Institut zu Teil werden liess.

Einleitung.

Die Epoche des „niederländischen Einflusses" der für Deutschlands Kunst um die Jahre 1460—80 von so grosser Bedeutung ist, hat zuerst Henry Thode zusammenfassend charakterisiert[1]. Seine Schilderung dieser Entwicklung ist grundlegend für jede weitere Betrachtung deutscher Kunst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts geworden.

Das Eindringen des fremden Stils geschieht nicht nur mit einer fast merkwürdigen Gleichzeitigkeit in allen Mittelpunkten deutschen Kunstlebens, sondern auch mit einer Intensität, die für kurze Zeit scheinbar eine Unterbrechung der bisherigen Entwicklung bewirkt. War früher schon eine grosse Welle aus dem niederländisch-burgundischen Kunstkreis anregend und befruchtend über Deutschland hingegangen[2], so ist die jetzige, (deren Wirkungen wir nachstehend im Einzelnen verfolgen) im Anschluss an die durch Rogier und Bouts geschaffenen Weiterbildungen und neuen Errungenschaften von einer Wucht, dass

[1] Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt a./M. 1891, pag. 95 ff. Weiteres in dieser Richtung: Berthold Riehl, Internationale und nationale Züge i. d. Entwicklung d. deutschen Kunst, in Abhandlgn. d. bayrischen Akademie der Wissensch. Bd. XXIV 1906 (Historische Klasse) 145 ff, bes. 184 ff; Ernst Heidrich, Altdeutsche Malerei, Jena 1909 und mündlich im Kolleg. Manches Neue auch bei Erich Abraham, Nürnberger Malerei der II. Hälfte des XV. Jhs., Strassburg 1911, passim („Studien zur deutschen Kunstgeschichte" Heft 157).

[2] Vgl. Daniel Burckhardt im Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen XXVII (1906) 179 ff. und schon vorher in „Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen", Basel 1901. Man erinnere sich auch der Devise D. Pfennings.

nunmehr der deutschen Kunst, indem sie sich aufs allerstärkste nach jenen Zentren „moderner" Entwicklung ausserhalb des Landes orientiert, für kurze Zeit fast nur provinzielle Bedeutung zuzukommen scheint.

Was mochte aber die Deutschen, von deren künstlerischer Eigenart Wallerstein[3] manches treffend charakterisiert hat, bei ihren nordwestlichen Nachbarn noch besonders interessieren?

Schon frühe führte in den Niederlanden das besondere Bestreben der Künstler nach künstlerischem Erfassen des ruhigen Seins zu weitgehender Beobachtung von Licht und Raum, was weiter eine besondere Verfeinerung des Gefühls für alle Abstufungen ihrer farbigen Erscheinung im Gefolge hatte. Hand in Hand damit war auch jene ausserordentliche Entwicklung der technischen Ausdrucksmittel gegangen, die erlaubte, das Gesehene auch bis zu den zartesten Nuancen wiederzugeben, sodass auch dort die grossen Entdeckungen zuerst überhaupt in vollem Umfang darstellbar waren.

In dem nun einsetzenden Assimilierungsprozess, welcher der zweiten Jahrhunderthälfte das charakteristische Gepräge gibt, richtet sich das Bestreben der deutschen Künstler vornehmlich darauf, mit Hilfe der neuen malerischen Mittel es den Vorbildern möglichst gleichzutun. Durch Herübernahme der neuen Kompositionsweise suchte man das Schlagende und Ueberzeugende niederländischer Wirklichkeitsillusion gleichfalls zu erzielen, durch Kopieren einer Menge von Einzelmotiven den Flandrern äusserlich gleichzukommen.

So geschah es aber, dass durch Uebernahme und Summierung von Einzelbeobachtungen die erfrischende Unmittelbarkeit der Wirkung jetzt oft verloren ging. Als Vermittler zwischen Maler und Natur ist ein bestimmtes künstlerisches Vorbild getreten: die Erzeugnisse der grossen niederländischen Meister. Also nicht etwa direkt der Natur, sondern diesen in ihrer ganz besondern Stilisierung möglichst nahe zu kommen ist nunmehr, für kurze Zeit, das Bestreben des deutschen Künstlers. Also ein neues künstlerisches Prinzip, diametral entgegengesetzt den Ten-

[3] Victor Wallerstein, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederl. Tafelmalerei der I. Hälfte d. XV. Jhs., Strassburg 1909 („Studien z. deutschen Kunstgesch." Heft 118) vgl. besonders das Kapitel über Konrad Witz.

denzen der vorigen Generation mit ihrem lebendigen Verhältnis zur Natur selber.

Mit dieser Entwicklung also beschäftigen sich die nachstehenden Untersuchungen. An Werken einiger Hauptmeister wird aufgezeigt, wie sie sich mit der niederländischen Kunst eines Rogier und Bouts auseinandersetzten. Durch den verhältnismässig geringen Bestand des Erhaltenen an Werken altniederländischer Kunst aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts ergibt sich allerdings eine gewisse Beschränkung der Vergleichsobjekte, sodass öfters über die Feststellung von Einflüssen mehr nur allgemeiner Art nicht hinauszukommen ist.

Der grössere Teil dieser Abhandlung ist der Kunst in den Gebieten am Rhein gewidmet. Anhangsweise ist noch Herlin und die Ulmer Kunst in den Kreis unsrer Betrachtung gezogen worden, weil sich so an Hand eines Parallelbeispiels die analoge Entwicklung jenseits des Schwarzwaldes konstatieren lässt. Das andere grosse oberdeutsche Zentrum und seine Einflusszone hat durch Erich Abrahams Buch über die Nürnberger Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte auch in dieser Hinsicht schon seine Bearbeitung erfahren.

Wenn wir uns hier, wie der Titel andeutet, darauf beschränken, an Hand gesicherter Werke der hauptsächlichsten Meister die Probleme zu fassen und zu lösen, dann kann auch ausstrahlend eine klärende Wirkung auf die gesamte fragliche Periode nicht ausbleiben.

Der Meister E S.

Die Stellung des Meisters E S innerhalb der Entwicklung des XV. Jahrhunderts ist zuletzt eingehend von Geisberg und Lehrs[4] bestimmt worden. Was aber unsere Spezialfrage anbelangt: sein Verhältnis zur niederländischen Kunst, so sind bis jetzt die einzelnen Forscher noch zu den verschiedensten Ergebnissen gelangt.

Lehrs hält die niederländischen Einflüsse für sehr gering und glaubt nur bei ganz wenigen frühen Blättern an entfernte Beziehungen; Fries[5] denkt bei den Stichen der mittleren Periode an Zusammenhänge, während Wurzbach[6] sich besonders bei den späteren Stücken so stark an Bilder niederländischer Künstler wie Jan van Eyk, Ouwater, Rogier und Memling erinnert fühlt, dass er sogar glaubte eine Reise nach Norden für unsern Meister annehmen zu sollen; seine Auffassung ist dann von Lehrs[7] energisch bekämpft worden und hat seither keine Vertreter mehr gefunden. Ausser diesen unhaltbaren Annahmen ist dann nie wieder versucht worden, exakte Resultate durch Vergleich mit bestimmten niederländischen Bildern zu erzielen. Auch Geisberg[8]

[4] Max Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E S, Leipzig o. J. („Meister der Graphik" Bd. II). Max Lehrs, Gesch. und krit. Katalog des deutschen, niederl. und französischen Kupferstichs, Wien 1908 ff. Bd. II.

[5] Friedrich Fries, Elsässer Malerei im XV. Jh., Zürcher Diss., Frankfurt a./M. 1896, pag. 9; Lehrs a. a. O. 12.

[6] Repertorium f. Kunstw. XVI (1893), 214 ff.

[7] ibid. XVII (1894), 40 ff.

[8] a. a. O. 68 f. — Neuerdings erkannte André Girodie, Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au XVe siècle, Paris 1911, pag. 88 („Les maîtres de l'art") bei einigen wenigen späten Blättern unleugbare Anklänge an die Kunstweise des Rogier. Seine allerdings nicht näher präzisierten Behauptungen kommen von allem bisher in dieser Hinsicht Gesagten unsern Resultaten noch am nächsten.

hat sich nur mit grösster Zurückhaltung in dieser Frage ausgesprochen.

Dass sogar die Spezialisten zu so verschiedenen und widersprechenden Resultaten kommen konnten, liegt u. E. hauptsächlich an zwei Punkten.

Einmal die merkwürdige Ungleichartigkeit und künstlerisch so sehr in sich verschiedene Qualität dieses Gesamtoeuvres, wie es zuletzt von Lehrs zusammengestellt worden ist. Es zeigt so ziemlich alles, was von einem Stecher damals gefordert wurde, aber auch, was an alter handwerksmässiger Tradition und neuestem Mode-Import nebeneinander laufen konnte; es darf gewissermassen als ein Repertorium aller im Stich herrschenden Kunstweisen gelten, die am Oberrhein damals in den fünfziger und sechziger Jahren des XV. Jahrhunderts, in welche die Hauptblütezeit unseres Meisters fällt, aufeinandertrafen. Zu dieser Reichhaltigkeit, die durchaus nicht unbegreiflich wäre, kommt nun aber, wie schon gesagt, noch ein auffälliges Schwanken der künstlerischen Qualität und des stilistischen Niveaus. Folgt man Lehrs und Geisberg in ihrer Auffassung des Meisters, so schreitet derselbe von einer ursprünglich verheissungsvollen Jugendzeit — als sogenannter Meister der Sibylle — mit ihren originellen, schon stark bildmässig wirkenden Blättern weiter, zeitweilig geradezu schwach und schülerhaft werdend, bisweilen auch ein wirklich stümperhaftes Stück gravierend, jener Spätzeit um 1466 entgegen, wo dann alles trockener, monotoner, geistig verarmt und ausdruckslos, wenn auch beträchtlich zierlicher und feiner geworden ist. Der schöne weiche Linienschwung von früher hat geometrischen Faltengebilden Platz gemacht; die künstlerischen Ideen sind aufgebraucht, die Erstarrung des Alters ist eingetreten. Somit eine eher bedauerliche Entwicklung, die jedoch in jener Zeit — wie das Beispiel von Multschers Altären in Berlin und Sterzing beweist — nicht ohne Analogie wäre, für uns persönlich aber Anlass zu schweren, nicht völlig zu beseitigenden Zweifeln bietet[9].

[9] Sollte nicht in dem neuerlich festgelegten Oeuvre am Ende doch eher das Ergebnis einer Werkstatt zu sehen sein, an deren Beginn die Blätter des Sibyllenmeisters und an deren Ende die Stiche unseres Monogrammisten als Werke der darin künstlerisch hervorragendsten Persönlichkeiten zu stehen kämen?

Was anderseits ein abschliessendes Urteil über das Verhältnis unseres Meisters zur niederländischen Kunst und die Perioden seines Schaffens, in denen er zu ihr in nähere Beziehung tritt, verhinderte und eine endgültige Stellungnahme zu dieser Frage unmöglich machte, lag darin, dass eigentlich nie das Problem schärfer gefasst, d. h. gefragt wurde, welcher Art dieser „niederländische Einfluss" gewesen ist, und die Kunst welcher Generation jener grossen Meister er repräsentiere.

Dabei muss man sich aber vor Augen halten, dass der Meister E S eben doch in erster Linie kein Maler, sondern Goldschmied war, dessen Bedeutung für die allgemeine Entwicklung nicht allzu hoch anzuschlagen ist und dass er also nur bedingt in die Geschichte der zeitgenössischen Malerei eingereiht werden darf. Immerhin ist doch zuzugeben, dass der grosse Entwicklungsgang der oberdeutschen Kunst auch für den Kupferstich seine Geltung hat, dem gerade damals, durch die wirtschaftliche Lage vor der Tafelmalerei begünstigt, besondere Bedeutung zukommt.

Wurde also auch der Meister E S von der neuen Welle berührt, die sich um 1465 in Deutschland fühlbar macht, oder ist in ihm nur ein Repräsentant der heimischen Kunstweise zu sehen, die sich mit derjenigen deckt, welche noch die Nachfolger und Enkelschüler des Konrad Witz und des Spielkartenmeisters übten?

Diese Frage glauben wir nun im ersteren Sinne bejahen zu können. Trotzdem das Werk unseres Meisters im wesentlichen noch den Stil der ersten Jahrhunderthälfte vertritt, beginnt sich doch auch in seinen späten Blättern um die Mitte der sechziger Jahre — nun aber noch in stechermässiger Zuspitzung — jene Verschärfung der Formen durchzusetzen, wie sie überhaupt den eindringenden niederländischen Stil charakterisiert. Alles beginnt schlanker, feiner und zierlicher zu werden. Auf die Wiedergabe des Details und die Charakterisierung der Stofflichkeit wird immer mehr Gewicht gelegt und oft auch durch die vervollkommnete Technik ein geradezu farbiger Effekt erzielt.

Geht man nun noch einen Schritt weiter und sucht ausser diesen allgemeinen Merkmalen nach Anlehnungen an bestimmte Bilder oder Kompositionen niederländischer Künstler, so scheint die allergrösste Vorsicht geboten. Lassen sich, wie wir schon

bemerkten, Wurzbachs Ansichten darüber in seinem Sinne nicht halten, so hat er eben doch, was Anklänge an niederländische Kunstwerke betrifft, etwas Richtiges empfunden.

Sicher ist, was das Bildschema anbelangt, bei den Halbfiguren Christi L. 56—57 und Mariae L. 60 der Zusammenhang mit niederländischen Kunstwerken zu erkennen. Wir denken dabei an jene Bilder, die als Rogier, Bouts oder niederländische Schule bezeichnet, uns öfters in den Gallerien begegnen und, wie bei unserm Stich, Maria mit betend erhobenen Händen, bisweilen mit einem Salvator oder Schmerzensmann zu einem Diptychon vereinigt, zeigen. Thematisch der niederländischen Schule seit den Zeiten der Eyks bis auf Massys geläufig, ist diese Art des Bildausschnitts, wo die Brust bezw. der Oberkörper und die Arme sichtbar werden, erst durch die Generation des Rogier, möglicherweise durch ihn selber, aufgebracht und dann auch in Deutschland üblich geworden, während vorher bei Jan van Eyk und dem Meister von Flémalle sie sich nicht in dieser Form findet. Das nächste Analogon bietet ein eigenhändiges Werk Rogiers selber: die Mitteltafel seines neuerdings im Louvre befindlichen Triptychons[10]. Dass irgend eine Nachbildung dieses Bildtypus[11] unserm Stecher vorgelegen haben muss, scheint uns schon beim blossen Nebeneinanderhalten der Stiche und des Bildes nicht zu bestreiten. Trotz aller Fehler in Verhältnissen und Zeichnung, die einen nur schwer diese wenig erfreulichen Blätter geniessen lassen, ist der Zusammenhang mit einem solchen Urbild unverkennbar. Die langgezogenen Proportionen der Köpfe und die merkwürdig stark verlängerten Hände wollen es der Vorlage gleichtun. Die Sucht nach Verzierlichung und das Streben nach Feinheit und Zuspitzung liess

[10] Friedrich Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier v. d. Weyden, Strassburg 1913, Taf. VIII („Zur Kunstgeschichte des Auslandes" Heft 103). — Gazette des beaux arts 1913², pag. 257 ff. — Für L. 57 mag auch das Haupt Christi auf der Mitteltafel des Berliner Johannisaltars verglichen werden (sentimentale Neigung des Kopfes, Behandlung der Haare).

[11] Eine Zusammenstellung solcher Bilder bei Winkler 78; Heiland 163 (wo teilweise dieselben Stücke aufgeführt sind) und Strassburger Gemäldekatalog (1909) zu No. 51 a und b; ferner bei Reinach, Répertoire de peintures III 513 und anderorts. Sehr wohl könnte ein derartiges Bild die Vermittlerrolle gespielt haben.

zu solchen Uebertreibungen gelangen. Wir sehen in diesen Stichen sehr unvollkommene Versuche unseres Meisters, ein derartiges Muster „neuen Stils“ wiederzugeben.

Nicht völlig zu Unrecht erinnert Wurzbach an einen niederländischen Innenraum bei der stehenden Maria im Gemache L. 61. Allerdings scheint uns sein Hinweis auf Jan van Eyk nicht richtig: allein nur der Ausführlichkeit der Interieurbehandlung wegen darf noch nicht geschlossen werden, dass ein niederländischer Innenraum unsern Meister zu so ausführlicher Nachbildung gelockt habe. Die oberdeutsche Kunst kannte das schon seit Jahrzehnten; es sei z. B. nur an die Verkündigung des Meisters von Polling von 1444 erinnert[12].

Auffällig aber und im Zusammenhang mit dem ganzen Stilgefühl, das unsern Stich erfüllt, von Bedeutung sind gewisse Einzelheiten, etwa wie sich hier das Zimmer links seitlich in einer Nische mit Gewölbeabschluss öffnet, die das Hausaltärchen enthält. Wir wüssten kein so frühes oberdeutsches Beispiel, das Maria vor einem solchen stehend zeigt; wohl aber ist uns das Motiv bekannt auf Bildern aus dem Kreise des Dirk Bouts, namentlich auf den beiden Verkündigungen in München und Berlin[13]: die gewölbte Nische und die Retabel mit den gemalten, als Reliefplastik gedachten Heiligenfiguren kehren hier wieder[14].

Kein zu grosses Gewicht möchten wir in Bezug auf Abhängigkeit von Niederländischem auf die Art der Umrahmung bei diesem und verwandten Stücken gelegt wissen. Man könnte zwar etwa an Rogiers Johannisaltar erinnern, wo der Maler in

[12] Früher Gallerie im Schlosse von Aschaffenburg No. 1, jetzt in Schleissheim. Abb. bei Bassermann-Jordan „Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des bayrischen Staates“ Bd. I und bei Wallerstein Taf. 12.

[13] München No. 114, Berlin No. 530. Auch die Aussenseite des Ehninger Altars (Stuttgart, Gem. Gall.), der, wie wir noch sehen werden, auch irgendwie in diesen Kreis gehören muss, zeigt Aehnliches.

[14] Auch von Rogier selber nahe abhängig kennen wir ein solches Altärchen, das dem unsrigen sehr ähnlich sieht. Es hat sich in Nachbildung auf dem Rückenschild des Chormantels No. 308 in Bern (hist. Mus.) erhalten und in einer Zeichnung in Oxford. Vgl. Jakob Stammler, der Paramentenschatz im hist. Mus. zu Bern, Bern 1895, Abb. zu pag. 95. Für die Beziehungen zu Rogier vgl. Winkler 46 und Burlington Magazine XXIV (1914) 224. Altartafel. Leuchter, Bücher, seitlich die Stangen mit den Vorhängen, alles findet sich hier wie dort wieder.

prinzipiell ähnlicher Weise das Bild mit einem architektonischen Rahmen umschliesst. Allein hiezu und auch da, wo derselbe noch mit Statuen bereichert ist, wie z. B. beim Blatt mit Augustus und der Sibylle L. 191, finden sich Analogien schon in der oberdeutschen Kunst sehr früh, wo man gewiss nicht von Rogierschem Einflüss reden kann; wir meinen jenes interessante Bild von 1449 im Antiquarium von Schaffhausen, auf dem in gleicher Funktion solche Stabhalterfigürchen auf Konsolen zu sehen sind [15].

Mit dem Entleihen von Motiven geht aber auch das Bestreben nach Anschluss der ganzen Behandlung des Blattes an den niederländischen Stil Hand in Hand. Schon die Figur zeigt, dass eine neue Zeit mit neuen Zielen anbricht, der sich auch Meister E S nicht verschliessen kann und deren Ideal er die Produkte seines Stichels anzupassen sucht. Verglichen etwa mit einer Verkündigungsmaria früherer Zeit, z. B. L. 13, zeigt sich der Unterschied: alles wird schlanker, steiler stilisiert, das Format hoch und eng genommen, sodass die Figur ganz anders den Rahmen füllt. Ein Strahlen- oder Scheibennymbus bleibt weg, weil unvereinbar mit niederländisch-sachlicher Schilderung; ein Mantel würde nur dem angestrebten elegant-schlanken Körperideal entgegenwirken. Die Figur ist, vielleicht auch in Anlehnung an ein Vorbild, aus der früher oft unklar gegebenen Knielage aufgenommen. Die ehemals so schön geschwungenen Linien der Falten und Gewänder, die früher überaus reich und prächtig wirkten, sind scharfen, brüchigen und geraden Zügen gewichen, die hart geknickt, am Körper hinabführen. Das volle Rund des Gesichtes, das uns bei den Blättern der Frühzeit geläufig ist, musste einem schmäleren Typus weichen. Ueberall wird jetzt das Dünne, Zierliche, Spitzig-Scharfe besonders betont (Ellbogen, Hände), um dem neuen Zeitideal Folge zu geben. Mit grösster Sorgfalt wird die ganze komplizierte Stofflichkeit

[15] Anzeiger für schweiz. Altertumskunde N. F. 1908, Taf. 13, 14. Für den Rahmen der Ausgiessung des hl. Geistes L. 35 vgl. man etwa jene burgundische Verkündigung (Aix, église de la Madeleine), woselbst auch „Tiere" in den Dreipassbogen und zwei Propheten zur Seite. (H. Bouchot, l'exposition des primitifs français Taf. 53; Photo Bruckmann). — Die Umrahmung von L. 57 ist von der Goldschmiedekunst aus zu verstehen.

des Zimmers differenziert, von der Maserung des Holzvertäfers bis zu der stillebenartigen Aufhäufung von Ausstattungsgegenständen, wobei die feinsten Nüancen Beachtung finden.

Damit glauben wir diejenigen Blätter unseres Monogrammisten namhaft gemacht zu haben, bei denen sich u. E. unbestreitbare Zusammenhänge mit der niederländischen Kunst eines Rogier und Bouts ergeben. Sehen wir uns nun noch in der Menge der nicht signierten und datierten Blätter um.

Als das vermutlich letzte Marienbild, wenn nicht überhaupt das letzte Blatt unseres Meisters wird die Madonna im Fenster L. 73 bezeichnet. Schon motivisch ist es ein völliges Novum. Das Madonnenhalbfigurenbild ist in dieser Form erst nach 1450 durch Rogier in den Niederlanden aufgekommen; später durch die Nachahmer seiner Werke dann auch in Deutschland. Mit Schongauers gleich zu erwähnendem Stich B. 29 ist unser Blatt eines der frühesten Beispiele dafür[16]. Halten wir es z. B. neben Rogiers Berliner Madonna oder ähnliche Bilder seines Kunstkreises[17], so wird zuzugeben sein, dass auch dieses Blatt irgendwie von einer solchen niederländischen Vorlage in einer für seine Gesamthaltung entscheidenden Weise beeinflusst worden ist. Das Stehen der Halbfigur in einer Nische vor einem Brokatteppich, zusammen mit der typischen Haltung von Kopf und Körper, sowie dem Rahmenabschluss, all diese Momente erklären sich nur als Anregungen durch niederländische Bilder jener Art.

Eine lehrreiche Bestätigung bildet der Vergleich dieses Stiches mit dem Madonnenblatt L. 2 und 3 des Meister [18]. Dieses, noch nahe mit dem Kreis um Rogier zusammenhängend, bietet wichtige Analoga mit unserm Stich, obwohl durch die

---

[16] Vor der Jahrhundertmitte wüssten wir nur Broederlams Madonna, früher bei Aynard, jetzt M. de Bestegni und die Kölner Maria mit der Bohnenblüte als Beispiel zu nennen; abgesehen vom Böhmischen Kunstkreis, zu dem hier keinerlei Beziehungen bestehen.

[17] Vgl. etwa die Madonna der Smlg. Mayer van den Bergh, Antwerpen (Brügger Ausst. No. 113) Abb. bei Fierens-Gevaert, Les primitifs flamands, Bruxelles 1908, Bd. I zu pag. 50. Dazu auch Winkler, Taf. 11 und 14.

[18] Lehrs, Der Meister , Dresden 1895. Auch Winkler 136 Anm. hat den Zusammenhang bemerkt.

besondere und schwächere Auffassung durchaus von Oberdeutschem getrennt.

Auch technisch ist unser Blatt durch die Kombination von zarter Kaltnadelarbeit mit jener kräftigen Stichelführung interessant. Die kurzen dicken Striche ergeben einen merkwürdigen, uns sonst nur bei niederländischen Holzschnitten jener Zeit bekannten Effekt.

In denjenigen Stücken, die den signierten und datierten Spätstichen vorausgehen, verdient zunächst die Geburt Christi L. 18 einige Beachtung. Das Blatt fällt nicht nur durch sein ungewöhnliches Format auf. Wird es neben das Berliner Bild des Petrus Christus von 1452 gehalten, so ist die Analogie erstaunlich. Die Anordnung der drei Hauptfiguren in der vorderen Bildebene: Mariae, des Kindes, das nackt auf dem blossen Boden liegend von einer Strahlenglorie umflossen wird, und Zelomis, bei der sogar das kostümliche Detail des hochgerollten Rockes beiden Stücken gemeinsam ist, dürfte doch kaum zufällig so geworden sein. Das strohgedeckte Schutzdach, durch unbehauene Rundhölzer gestützt, lehnt an den Felsen. Statt der niedern Steinkulisse, die beim Holländer der Szene hinten für einen Abschluss sorgt, hat eine Bretterwand von gleichen Dimensionen bei unserm Stich dieselbe Funktion. Auch die hier relativ recht gelungene Landschaft möchten wir teilweise auf Rechnung des Vorbildes setzen. Etwa an das Bild als an die direkte Vorlage für den Stich zu denken geht nicht an; der Unterschiede sind immer noch zu viele. Wohl aber orientiert uns das Berliner Stück am besten darüber, woher in diesem Falle das Neue gekommen ist. Es liegt hier ein etwas ungelenker und unvollkommener Versuch unseres Goldschmieds vor, bei gelegentlichem Bekanntwerden mit einer holländischen Darstellung, ähnlich dem Bilde des Petrus Christus, in seiner Stechermanier etwas Analoges zustande zu bringen.

Gewiss zeigen sich auch sonst in der Masse der übrigen Blätter noch hie und da Anklänge an die niederländische Kunst in der Art eines Rogier oder Bouts; aber nur in sehr allgemeiner, schwer definierbarer Form. Jedenfalls dürfen also solche Stiche,

was ihre Stellung zu jener betrifft, nur mit grösster Behutsamkeit beurteilt werden.

Altes und Neues entstehen ja beinahe gleichzeitig; ein Blick auf Tafel 58 in Geisbergs Buch mag das lehren: wir sehen — beide Stiche 1467 datiert — links die oben besprochene Madonna im Zimmer L. 61, bei der eine Annäherung an die zweite Generation der grossen niederländischen Künstler nicht von der Hand zu weisen ist, und rechts Johannes auf Pathmos L. 150, ein Blatt, das stilistisch durchaus noch mit der oberdeutschen Kunst der Witzschule zusammengeht[19]. Auf der künstlerischen Höhe dieser Generation steht der grösste Teil des übrigen Oeuvre's unseres Meisters, der in seiner Jugend jenen in Oberdeutschland ausgebildeten Stil aufgenommen hat, welcher die ersten, bei Witz noch deutlicher fühlbaren Anregungen aus dem niederländisch-burgundischen Kunstkreis bereits verarbeitet hatte. Bestimmt von einem etwas massigen Schönheitsideal stehen seine Madonnen, z. B. die frühe L. 66, stilistisch auf gleicher Stufe, wie etwa die Madonna Somzée des Meisters von Flémalle. Erinnern wir auch daran, dass bei der schönen, gleichfalls frühen Madonna mit dem rosenspendenden Engel L. 80 Lehrs[20] sich leise an die getragene, reife, innerliche Sprache der grossen vlämischen Meister (Jan van Eyk) gemahnt fühlt und Kämmerer in längerer, ausführlicher Arbeit nachzuweisen versucht, wie gewisse Fäden stilistischer und formaler Art unsern Meister mit dem burgundischen Kunstkreis verbinden. Diese Zusammenhänge ergaben sich vorhin auch uns in der Analogie einer Kleinigkeit. (Anm. 25).

Mehrfach erörtert ist der Fall des Blattes mit der hl. Dreieinigkeit L. 186. Schon Passavant machte darauf aufmerksam, dass die Komposition des Stiches an die Grisaille des Meisters von Flémalle in Frankfurt erinnere. Eine direkte Abhängigkeit ist, wie Lehrs mit Recht betont, natürlich nicht vorhanden. Trotzdem sind wir nun aber doch geneigt, das Bestehen irgend eines Zusammenhanges, wenn auch nicht unbedingt gerade mit dem Frankfurter Bild, anzunehmen, d. h. also wenigstens mit einer Vorlage, welche das oder die, jetzt verlorenen, Zwischen-

[19] Vgl. die in Anm. 2 zitierte Basler Festschrift 310.

[20] Krit. Kat. II 12.

glieder bildete zwischen unserm Stich und einer solchen Darstellung des Meisters von Flémalle.

Auffällig bleibt, wie, dem Frankfurter Bild merkwürdig ähnlich, unserm Stecher die rechte eingeknickte Seite von Christi Leib gelungen ist, ferner das Sitzen der Taube des heiligen Geistes gerade auf des Erlösers Schulter. Dagegen fallen u. E. die Abweichungen lange nicht so ins Gewicht. Die auffälligste davon, das völlige Beschlossensein von Christi Körper im Umriss Gottvaters, würde sich ohne weiteres bei rein frontaler Betrachtung der vom Flémaller schräg von links gesehenen Gruppe ergeben, wie er sie so vielleicht, bei seiner bekannten Vorliebe für dies Thema, auch einmal dargestellt haben mag.

Bei unserm Blatte wäre also ein, wenn auch nicht ganz unmittelbarer Zusammenhang mit der Kunst des Meisters von Flémalle wenigstens diskutierbar. Gerade dieser Vorwurf des niederländischen Künstlers erfreute sich bei seinen ausländischen Bewunderern sehr grosser Beliebtheit; eine ganze Reihe mehr oder weniger direkter Kopien beweist das[21].

Unsere Resultate zusammenfassend, können wir also sagen, unbezweifelbare Beziehungen zur niederländischen Kunst eines Rogier im späteren Oeuvre gefunden zu haben. Diese sind aber so vereinzelt und gelegentlicher Natur, dass keinesfalls an eine Reise rheinabwärts bei unserm Meister gedacht werden kann. Im allgemeinen wurzelt er auch in seiner Spätzeit noch durchaus in der altoberdeutschen Tradition. Blätter wie die Einsiedlermadonnen oder sein heiliger Michael L. 154, der typisch für den Spätstil ist und in solcher Haltung bis um 1500 bleibt, zeigen das.

Analogien mit der zeitgenössischen Malerei, wie bei dem oben erwähnten Johannes auf Pathmos einerseits, vielfache, wenn auch mehr allgemeinere Beziehungen zur niederländisch-burgundischen Kunst im ersten Drittel des Jahrhunderts anderseits, umschreiben und bezeichnen seine stilistische Stellung.

---

[21] Tschudi im Preuss. Jahrb. XIX (1898) 97, bes. 101. Ausser den beiden Typen des stehenden und sitzenden Gottvaters mit dem leidenden Christus und dem hl. Geist noch in dritter Fassung vom Flémaller existierend: Gottvater den Crucifixus haltend als gemalte Statuette auf dem rechten Flügel des Werlaltars. Jedenfalls hat er dem Motiv seine typische Ausbildung gegeben. Auch Rogier folgt ihm (vgl. das schon erwähnte Berner Parament).

So erklären sich nun auch die scheinbaren Widersprüche der verschiedenen Autoren, und war es möglich, dass Lehrs in der Frühzeit, Wurzbach, Lützow[22] u. a. in der Spätzeit „niederländischen Einfluss" sehen konnten. Dazu kommt, dass gerade gegen das Ende seiner Tätigkeit, analog der Entwicklung im übrigen Deutschland, wie etwa in Cöln beim Meister des Marienlebens gegenüber dem Meister der Verherrlichung, sich jene allgemeine Verschärfung der Formen durch den niederländischen Stil fühlbar zu machen beginnt, verbunden mit einer Technik, die durch grösstmöglichste Stoffcharakteristik und Detailwiedergabe eine jenen Vorbildern ähnliche bildmässige Wirkung zu erzielen sucht. Ganz zur Tendenz dieser Spätzeit nach Bereicherung stimmt es, wenn der Meister, wie Geisberg und Lehrs bemerken, zur Belebung der Einzelheiten seiner Darstellungen verschiedene Puntzen zu verwenden beginnt und wenn ihn technische Experimente (Clairobscur, Kaltnadel) zur Erzielung immer neuer und reicherer Wirkungen beschäftigen[23].

Auf der Schwelle zur neuen Zeit, von deren Problemen und Idealen gerade noch berührt, bricht seine weitere Entwicklung ab. Er gehört jener zweiten Künstlergeneration an, die dem Spielkartenmeister folgt und dann um die Mitte der

---

[22] Carl von Lützow, Gesch. d. deutschen Kupferstichs, Berlin 1891, pag. 24 („Gesch. d. deutschen Kunst" Bd. IV).

[23] Geisberg 111 ff.; Lehrs II, 24. Im gleichen Sinne ist auch die Andeutung des Nachthimmels auf dem Blatte mit St. Christoph L. 140 zu verstehen. — Erinnern wir uns, dass ungefähr gleichzeitig oder eher noch früher der „Meister des Johannes Baptista" auf seinem hl. Christoph L. 10 eine bedeutend grössere Illusion des bewölkten Himmels erzielt hatte. Hier an niederländischen Einfluss zu denken und den Vergleich mit dem rechten Flügel der Münchener Perle von Brabant zu ziehen geht nicht an; denn es herrscht hier noch ganz das Stilgefühl der Moser- und Witzschule (Basler Meister von 1445 etc.). Dafür dass Wolken schon sehr frühe zur Darstellung kamen vgl. die Kreuzigung des Witz in Berlin. (Dieselbe Wolkenstilisierung, wie hier, zeigen auch die Wolkenbänke beim E. S. z. B. auf L. 28, 29). Gewiss ist er aber unter den Primitiven derjenige, der am meisten bildmässig sieht. Die besondere Berücksichtigung des Himmels hier ist aus der Freude des Künstlers an der Natur überhaupt zu erklären. Vgl. den St. Johannes Evangelista L. 11, wo in typisch altertümlichem „horror vacui", der charakteristisch für die Zeit vor der Abklärung durch den niederländischen Einfluss ist, die ganze Fläche gefüllt wird. Ueber den Meister zuletzt Geisberg 47 f.

sechziger Jahre einer andern, in ihren ersten Anfängen schon ganz auf die Niederlande hin orientierten, Platz macht. Das frühzeitige Auftreten ihrer überragendsten Persönlichkeit, Martin Schongauers, sorgt dann dafür, dass der Meister E S für die weitere Entwicklung ohne nachhaltigen Einfluss bleibt.

Martin Schongauer.

Mit Schongauer treten wir in eine neue Epoche. Er gehört der dritten und letzten Künstlergeneration des XV. Jahrhunderts an[24], die sich von der vorigen (also derselben, in die auch noch der Meister E S zu zählen ist) dadurch unterscheidet, dass ihre führenden Vertreter nicht mehr in erster Linie Goldschmiede sind, sondern sich gleichzeitig auch mehr oder weniger stark als Maler betätigen. Die Stechkunst in engster Verbindung mit der Malerei erhält eine neue künstlerische Bedeutung und ihre Produkte treten mit dem Anspruch selbständiger Kunstwerke neben die Erzeugnisse der Maler. Damit haben sich auch die Bedingungen für stecherische Wiedergabe geändert: durch möglichst bildmässige Anlage, Durchbildung und Ausführung tritt der Stich in Rivalität mit dem Gemälde. So ist denn die gegenseitige Anregung und Beeinflussung beider nicht verwunderlich.

Dass Schongauers Kunst eine sehr augenscheinliche Abhängigkeit von altvlämischen Werken aufweist, und dass sein Frühstil ohne Kenntnis von Gemälden des Rogier van der Weyden nicht völlig zu erklären wäre, darüber herrscht in der älteren Literatur seltene Einmütigkeit[25]. Jedoch wurde nie versucht, diese allgemeine Annahme zu stützen, indem man einzelne Stiche

[24] Vgl. hiefür auch die Ausführungen von Geisberg, der Meister der Berliner Passion und Israel van Mekenem, Strassburg 1903. pag. 124 („Stud. z. deutschen Kunstgesch." Heft 42).

[25] Die Literatur bis 1903 bei André Waltz, Bibliographie des ouvrages et articles de Martin Schongauer, Colmar 1903. Diejenige bis 1911 am bequemsten, wenn auch nicht vollständig, bei Girodie a. a. O.

mit Werken der grossen Malerei in Beziehung setzte. Neuerdings hat Wendland[26] solche Zusammenhänge, als nach seiner Auffassung von Schongauers Stecherwerk überhaupt nicht in Betracht kommend, völlig ausser Acht gelassen.

Es wird für diese Ausführungen am förderlichsten sein, wenn wir uns zunächst an Hand der Stiche, die in ihrer Folge am besten Schongauers Entwicklung wiederspiegeln, über unsere Frage klar zu werden suchen. Wir halten uns im grossen ganzen an die durch Wendland aufgestellte Chronologie, welche uns — ohne sie für die Aufeinanderfolge der einzelnen Blätter als die einzig mögliche Lösung zu betrachten — im allgemeinen durchaus das Richtige getroffen zu haben scheint.

Völlig evident zeigt sich der Anschluss an ein fremdes Vorbild bei der Madonna mit dem Papagei B. 29. Wir brauchen es nicht lange zu suchen: Maria mit dem Kinde von Dirk Bouts in der Londoner Nationalgallerie (Collection G. Salting), bezw. ein ähnliches Gemälde. In der Tat eine singuläre Berührung des Kupferstichs, der sonst Goldschmiedehandwerk ist, mit der Malerei.

Dass das Madonnenhalbfigurenbild motivisch etwas ganz Neues sei, erwähnten wir oben bereits. Schongauer schliesst hier an die durch die Nachfolger Rogiers (vor allem also Bouts) umgebildete Form an. Sein — vielleicht durch die Reminiszenz an plastische Werke Italiens — stark reliefmässig wirkendes Vorbild, wie es etwa die Berliner Madonna (No. 549 A) vergegenwärtigt, wurde im Sinne bildmässiger Wirkung korrigiert, durch allerlei Beiwerk bereichert und mit mehr menschlich genremässigen Zügen ausgestattet[27]. Diese Fassung ist in dem Augenblicke, wo Schongauer mit niederländischer Kunst in engere Berührung kommt, das Neueste.

Unser Stecher ist seiner Vorlage nicht nur im Gesamtmotiv, sondern auch in vielen Einzelheiten ziemlich genau gefolgt[28].

[26] Hans Wendland, Martin Schongauer als Kupferstecher, Berlin 1907.

[27] Vgl. darüber Tschudi im Text zum Berliner Galleriewerk 15 f., sowie die interessanten Ausführungen bei Heiland 58 ff. und bei Winkler 77 f.

[28] Auch die andern Madonnenhalbfiguren des Boutskreises mögen mit einem Seitenblick bedacht werden (z. B. Berlin No. 545 C). Interessant ist wieder die Parallele mit L. 2 des Meisters und auch mit P. II 74 des Meisters I. A. M. von Zwolle, sowie Geertgens Madonna der Smlg. Hollitscher, Berlin (Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 25 (1913/14) 227.

Wir müssen es ihm lassen, dass er verstanden hat, dieselbe, soweit es überhaupt im Kupferstich möglich war, wiederzugeben. Die Herausarbeitung der Stofflichkeit in ihrer malerischen Erscheinung ist erstaunlich: auf der vordern Brüstung das Brokatkissen, dessen reiches Muster in allen Details zu erkennen ist, das Gebetbuch, der Sammet an Mariae rechtem Arm. Der Hintergrund ist im Stich vereinfacht, aber immer noch erinnern die schimmernden Kämme an die Vorlage mit den Falten des Goldbrokats oder den Nähten der Ledertapete. Beim Kinde ist das Boutssche Sitzmotiv ziemlich genau übernommen; nur die Haltung des linken Füsschens weicht unmerklich ab; auch die etwas fette Bildung des Kindes selber mit dem aufgetriebenen Leib, führt auf Bouts, ebenso wie auch die Auffassung des Jesusknaben als eines munteren Jungen[29]; ganz im Gegensatz zu Rogiers ältlich-steifen Säuglingen, bei denen ein so nettes Aufsitzen und unbefangenes Spielen undenkbar wäre. Sogar die Art, wie das Kind in der Hüftengegend durch die Hand der Mutter mit den langen, dünnen Fingern gehalten wird und dabei noch ein Stück der Windel, auf der es sitzt, unter den Handballen geschoben ist, all das kommt dem Motiv der Saltingmadonna ganz ausserordentlich nahe. Der Ausblick ins Freie mit dem sich hinschlängelnden Weglein ist beibehalten. Allein die angestrebte Verbesserung der Tiefenillusion durch ein anderes Zusammenlaufenlassen der Wandflächen ist nicht eben gut gelungen; es entstanden nur Unklarheiten. Man darf nicht nach der Existenzmöglichkeit einer körperlichen Figur hinter einer solchen Brüstung fragen. Die räumlich klärende und begrenzende Fensterumrahmung, wie sie etwa die Londoner Madonna des Bouts zeigt, ist hier verschlimmbessert.

Aber abgesehen davon ist bemerkenswert, wie charakteristisch Schongauer von dem Niederländer abweicht. Namentlich bei Maria wird das Spitzig-Eckige des Gesichtes gemildert, die Formen runder gegeben. Durch vollere Backen wird die Spitze des Kinns mehr verdeckt und durch den Verlauf der Haare, vom Scheitel beidseitig schräg über die Schläfenkanten zu den Ohren, eine zu breite, leere Fläche der knochigen Stirn vermieden.

[29] Vgl. die gute Charakteristik dieser Kinder bei Winkler 74.

Schongauer hat aber noch in anderer Hinsicht sein Thema in einer typischen Weise umgestaltet, welcher wir bei der Mondsichelmadonna B. 31 nochmals begegnen werden. Während die Niederländer in nüchterner Sachlichkeit Maria vorzugsweise in ihrer Eigenschaft als Mutter, mit entblösster Brust das Kind stillend, wiederzugeben pflegen, sagt diese Auffassung unserm Meister nicht zu, sodass er hierin von seinem Vorbild abweicht: die Brust ist bedeckt, das Kind mit Spielen beschäftigt. Er berührt sich durchaus mit seinen oberdeutschen Zeitgenossen in dem Gefühl, dass sich die realistische Darstellung der säugenden Madonna nicht wohl für ein repräsentives Andachtsbild eignet. Ein ähnliches Gefühl leitete den Meister dann auch bei der Bildung des Knaben: dieser erscheint nicht als das neugeborene und doch unkindliche, etwas blöde Knäblein, wie es Rogier zu bilden liebt, sondern ist älter, mit langen Haaren, statt des ärmlichen Flaumes, wie ihn selbst die Kinder auf Bildern des Bouts haben; es ist sozusagen idealisierter und mehr dem repräsentativen Charakter des Blattes angepasst.

Die Technik, die mehr zeichnerisch als stecherisch mittelst feiner, den Formen in ihrer Richtung folgender Strichelchen modelliert, die unreine, oft grobe und fehlerhafte Zeichnung, dabei aber auch die angenehme Frische und reiche Bildwirkung weisen auf die Frühzeit.

Dem eben betrachteten Blatte zeitlich nahe steht die Maria von zwei Engeln gekrönt auf der Mondsichel B. 31, die mit Recht als der früheste Stich gilt. Das Niederländische, speziell Rogiermässige daran ist auch schon gefühlt worden, wenn auch bisher im Werk dieses Brüsseler Malers keine direkten Parallelen bekannt waren[30]. Die neueste Forschung hat uns nun zu mehr Vergleichsmaterial verholfen: ein von Winkler in seinem verdienstvollen Rogierbuch auf Tafel 14 abgebildeter Ausschnitt aus einer Miniatur der Wiener Hofbibliothek zeigt fast genau dasselbe Motiv wie unser Stich und dürfte mit andern verwandten Bildern in den sechziger Jahren nach dem Vorbild eines Rogieroriginals entstanden sein[31]. An ein Stück aus dessen

[30] Die von Wendland 45 ff. versuchte Herleitung von einem kölnischen, bezw. niederrheinischen (?) Blatte erledigt sich bei direktem Vergleich beider von selber.

[31] Winkler 73; das nachfolgende Zitat 72.

Kreis muss Schongauer sich angelehnt haben; denn die Worte, mit welchen Winkler den all diesen Repliken zu Grunde liegenden Archetypus beschreibt, passen mit ganz geringen Abweichungen in allem Wesentlichen durchaus auch auf unsern Stich: „Das Kind wird mit beiden Händen gehalten und zwar so, dass der Daumen der einen Hand an der vordern Achsel des Kindes liegt, während die übrigen vier Finger unterhalb des Ellbogens plaziert sind, dass die Finger der andern Hand der vorigen sehr nahe gerückt sind und am vordern Oberschenkel des Kindes liegen.“ Ein Blick auf den Stich enthebt unsere eben ausgesprochene Vermutung jeder Einrede: ein Detail, wie die linke Hand Mariae in unserm Stich, spricht schon genug für sich. Wo anders als bei Rogier könnten sie in dieser Weise wieder vorkommen? Man beachte ferner die ganze Anordnung und Bildung der Beine und Füsschen des kleinen Jesus.

Auch der Vergleich des Blattes mit der Originalzeichnung oder der — vielleicht darnach kopierten — dem Meister noch recht nahestehenden Donaueschinger Madonna (Winkler, Taf. 11) bestätigt unsere Auffassung und zeigt evident die weitgehenden Gemeinsamkeiten.

In vielem ist hier wieder dasselbe zu sagen wie schon beim vorigen Blatte (Gesichtsbildung des Jesusknaben z. B.). Im Kopftypus Mariae scheint uns aber der Zusammenhang mit dem Vorbild noch unmittelbarer zu Tage zu treten. Ist auch im Stich das Gesicht um ein weniges voller und runder als das feine Längsoval etwa der Louvrezeichnung, so steht für uns der Zusammenhang des Kupferstiches mit einem solchen Kopfe ausser Frage. Nicht nur stimmt die Haltung des Hauptes überein, auch nebensächliche Details finden sich hier wie dort wieder: die Art, wie die Haare, oberhalb der Stirn durch einen Reif gehalten, hinter dem Ohre durchgeführt sind, oder die Form des Brustausschnitts vorn am Kleid, wo beidseitig ein schmaler Streif des Hemdes sichtbar wird.

Trotz so starker, unverkennbarer Anlehnung an fremdes Vorbild erweist sich Schongauer aber doch nirgends in sklavischer Abhängigkeit davon, sondern er tritt schon zu Anfang mit persönlichen Ideen an sein Motiv heran und bildet es auf seine individuelle Weise aus. Auch hier wieder wird lieber zu der-

jenigen Variante gegriffen, die, statt das Verhältnis des kleinen Kindes zur Mutter zu betonen, mehr dem Charakter des Andachtsbildes gerecht wird. Die in breiten Formen angelegte Figur fügt sich geschickt in die Bildfläche. Die locker bewegten Strahlen der Aureole kontrastieren wirksam zum geschlossenen Körperkontur und das Hartgeometrische der Mondsichel wird wie bei Rogier durch ein überhängendes Gewandstück und die bewegten, wenn auch noch durchaus konventionell gezeichneten Wolken erfolgreich gemildert.

Der Stich des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes B. 69 leitet mit der eben besprochenen Madonna auf der Mondsichel Schongauers künstlerische Tätigkeit ein. Das Blatt wird in der Literatur öfters als ein gutes Beispiel für die Einwirkung der flandrischen Kunst auf den jungen Schongauer bezeichnet. Nach Wurzbachs[32] Vorgang fühlten sich namantlich Seidlitz und Lützow ganz mit Recht durch die ältlichen, gramerfüllten Züge der Maria und des Johannes schlagend an Rogiersche Gestalten erinnert. Dass die Kunst dieses grossen Niederländers in der Tat für unsern jungen Meister auch hier von entscheidender Bedeutung war, erhellt aus der vergleichenden Betrachtung mit dessen Werken.

Die Stilisierung des Johannes entspricht derjenigen Rogiers. Ein Blick auf Christi Lieblingsjünger, z. B. auf dem Escorialbild, woran schon Wurzbach erinnerte, oder im Mittelstück des Marienaltars und der Wiener Kreuzigung, zeigt das. Von ganz überraschender Beweiskraft ist ein Vergleich mit dem Louvretriptychon: derselbe grämlich-schmerzliche Ausdruck, der magere Kopf, der ausgemergelte Hals, die Lockenperrücke! Gleiche Uebereinstimmung zeigt auch die unverkennbar charakteristische Bildung der Hände in dieser langen, knochigen Form. Auch für Maria bietet dieses Louvrealtärchen oder dasjenige in Wien Analogien. Das eher seltene Motiv des Augenwischens mit dem blossen Handrücken ist uns nur aus altniederländischen Bildern, z. B. den Berliner Crucifixusdarstellungen Jan van Eyks und und des späten Meisters von Flémalle (?) bei Johannes geläufig[33].

[32] Alfred von Wurzbach, Martin Schongauer, Wien 1880, pag. 95.

[33] Die Maria findet sich, im Gegensinne völlig analog, auf einem Bild des Marcellus Coffermanns in Berlin No. 630 A (Depot). Winkler Taf. 17. Zur

Wir hatten schon oben, bei Besprechung der Stiche L. 56, 57, 60 des Meisters ∈ S, jener Bilder aus dem Kreise von Rogier und Bouts Erwähnung getan[34], welche Christum in Halbfigur zeigen und noch spät die deutsche Kunst zu ähnlichen Darstellungen angeregt zu haben scheinen. Solchen niederländischen Schulbildern, wie etwa dem Exemplar in London, ist mit dem Christus unseres Stiches gemeinsam der schmerzlich-nachdenkliche Ausdruck, der namentlich in der ähnlich gebildeten Partie von Augen und Stirn zu liegen scheint. Es ist diese Stilisierung des Christusideals auf „Ausdruck" hin, die mit der Rogiergeneration in den Niederlanden einsetzt. Jesus als rex regum, wie ihn besonders die Zeit der Eyks und des Meisters von Flémalle zu geben liebte, weicht der jetzt bevorzugteren Ausdrucksfigur des Schmerzensmannes, die sich, durch die Häufigkeit ihres Vorkommens in mehr oder weniger guten Repliken aus Rogiers Umgebung und Nachfolge, als dem damaligen Zeitgeschmack besonders gelegen dokumentiert[35]. Also auch hier scheint Schongauer gerade ans Neueste der Art angeschlossen zu haben, was damals in den Niederlanden allenthalben zu sehen war.

Nicht auf Rogier führt hingegen die Stilisierung Christi, von der des Kopfes abgesehen, und die Frage nach der Herkunft der Gesamtkomposition. Schon Seidlitz[36] ist der fleischige, mit ziemlich genauer Anlehnung an die Natur gebildete Körper aufgefallen. Auch Wendland wurde durch den befremdenden Eindruck, den das Blatt hervorruft, namentlich durch die „tektonische Gliederung", wie sie so bei Schongauer später nie wiederkehrt, dazu gedrängt, eine Vorlage aus der oberdeutschen Tafelmalerei

---

Geschichte dieses Motivs vgl. die Ausführungen von H. Koegler, Anz. f. schweiz. Altertumskde. N. F. IX 1907, pag. 320 f. Anm. Zu den dort genannten käme noch als spätes Beispiel der Johannes auf No. 311 im Germ. Mus., Nürnberg.

[34] S. o. Seite 27 und Anm. 21.

[35] Eine bestätigende Parallele im Holzschnitt. Schreiber, Formschnitte und Einblattdrucke in der kgl. Bibliothek zu Berlin, Strassburg 1913 zu Taf. 4: „Es gibt eine ganze Gruppe von Darstellungen des leidenden Heilands, die, wie sich aus den hie und da vorkommenden Inschriften ergibt, in den Niederlanden entstanden sind und auf dem benachbarten deutschen Boden nachgeahmt sein dürften."

[36] Rep. f. Kunstw. VII (1884) 172.

anzunehmen. Auch wir sind dieser Ansicht. Multschers Bild von 1457 in München, an das hier gern erinnert wird, weist, wie auch etwa die Stiche des Meisters E S, die charakteristisch vorschongauerische Körperbehandlung auf. Nähere Beziehungen zwischen beiden Werken zu erkennen, wie das Wurzbach tut, lehnen wir, wie schon Wendland, ab. Was sie an Aehnlichkeiten gemeinsam haben, erklärt sich dadurch, dass sie der gleichen Quelle ihren Ursprung verdanken. Trotz der relativen Seltenheit solcher Bilder wird man immer wieder auf oberdeutsche Zusammenhänge geführt. Nicht nur Multschers Bild weist in dieser Richtung; schon aus dem ersten Viertel des Jahrhunderts bietet sich die Rückseite des Imhofaltars als Beispiel für eine derartige Komposition [37]. Mit solch einem Gemälde soll auch unser Blatt wetteifern.

Stilistisch und entwicklungsgeschichtlich in engem Zusammenhang mit dem eben besprochenen stehen die beiden ersten Blätter einer Folge mit Szenen aus dem Marienleben.

Auch die grössere Geburt Christi B. 4 scheint uns unter starken Anregungen flandrischer Kunstwerke gestochen worden zu sein. Hält man das Blatt z. B. neben das Mittelbild des Middelburger Altars von Rogier, so ist der Zusammenhang des Stiches mit einem solchen Werk in der Tat erstaunlich. Stellung und Bewegung Mariae stimmen in weitgehender Weise überein. Dass ihr Gesichtstypus von demjenigen Rogierscher Madonnen herzuleiten ist, scheint unzweifelhaft. Das gleichmässige Oval ist auch hier einer etwas breiteren Bildung gewichen; der bei Rogier eher harte und geradlinige Umriss der Figur ist aufgelockert. Schwungvolle Gewandsäume kontrastieren mit Faltenmassen. Auch bei der Figur Josephs lässt sich der Zusammenhang mit dem Vorbild bei Rogier noch deutlich erkennen. Im Ganzen steckt mehr von Schwung und Temperament und auch etwas von einer naiven Unbefangenheit: die Tiere zunächst dem Kind, Joseph mit der Blendlaterne! Es herrscht lange nicht so die diskrete Ruhe wie bei Rogier. Das Kind hier wie dort vor der Mutter auf dem einen Zipfel des herabgesunkenen Mantels

[37] Nürnberg, Germ. Mus., Katalog (1909) No. 116. Abb. bei Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Strassburg 1908, Taf. III („Stud. z. deutschen Kunstgesch." Heft 103).

liegend, ist bis in Einzelheiten der Bewegung dasselbe, und auch die Gruppe der singenden Engel wird in verwandter Weise gebildet.

Sonst aber zeigt sich unser Meister dem fremden Vorbild gegenüber schon als selbständige künstlerische Persönlichkeit. Das Kindlich-Liebliche der Szene wird noch mehr betont als bei dem sachlichen Niederländer. Charakteristisch ist die Verlegung des Vorgangs ins Innere eines frühmittelalterlichen Ruinenbaues und die Umschliessung des Ganzen mit einem architektonischen Rahmen. Mag ihn dazu vielleicht sein Vorbild angeregt haben, das wir uns ähnlich abgeschlossen vorstellen mögen, wie die einzelnen Szenen der Berliner Marien- und Johannisaltärchen, so bleibt doch für ihn besonders charakteristisch, wie sich eben Vorgang und Rahmen zu einander verhalten, und wie er letzteren gebildet hat. Schon die Szenerie an sich ist mit viel Reichtum und Eigenwert ausgestattet. Rogier füllt die vordere Bildfläche durch eine dekorative, in Steinfarben gemalte, architektonische Wand: eine spitz- oder rundbogige Portalöffnung, in deren reichprofilierter Laibung zwischen Konsolen und Baldachinen kleine plastische Gruppen angebracht sind; daran wird dann der Bildraum wie ein Kasten herangeschoben. Ganz anders Schongauer: das streng Architektonische wird in freier Weise gemildert; statt eines figurierten Architekturrahmens eine malerische Ruinenmauer; der Vegetation, die sich bei Rogier (Johannisaltar) kaum in einigen vereinzelten Exemplaren hervorwagen darf, ist hier im Sinne der angestrebten Wirkung ein viel weiteres Feld eingeräumt. Statt der Darstellung des stets sachlich schildernden Niederländers ein poesievolles Weihnachtsbild. Der Meister lässt seiner Erzählerlust freien Lauf; liebevoll wird auch hier im Stich jedes kleinste Detail behandelt. Ueber Generationen hinweg reicht Schongauer durch das typisch Deutsche seiner Umbildung und Auffassung einem Ludwig Richter oder Moritz von Schwind die Hand.

Die bildmässig kontrastreiche Anlage des Ganzen bedeutet einen Fortschritt gegenüber den ersten Blättern und charakterisiert auch die folgenden, gleich zu besprechenden Stücke.

Ganz dasselbe ist auch vom Stich mit der Anbetung der Könige B. 6 zu sagen, welcher nach Stil und Entstehungs-

zeit zu dem der Geburt Christi in enger Verwandtschaft steht[38]. Auch hier noch das Bestreben, mit dem Stich der Wirkung eines Tafelgemäldes möglichst nahe zu kommen. Dieselbe sorgfältige Erzählung unter Beachtung der kleinsten Details, die denn auch sehr stark das Interesse des Beschauers fesseln. Es ist noch dieselbe Freude an der Stoffcharakteristik, der wir schon bei der Madonna mit dem Papagei begegneten. In der Anlage des Ganzen bemerkt man wie beim vorigen Blatt eine leichte Befangenheit, die für den Oberdeutschen befremdlich wäre, liesse sich das nicht auch hier durch die Anlehnung an fremdes Vorbild erklären; der Gedanke an den Dreikönigsaltar Rogiers in München liegt recht nahe. Kehrer[39] scheint es sogar ausser Frage, dass unser Meister jenen Altar seiner Zeit in der Cölner Kolumbakirche gesehen haben müsse.

Dass er ein ähnliches Bild des Rogier gekannt hat, ist zweifellos[40]. Halten wir uns also mangels anderer erhaltener Darstellungen zum Zwecke unseres Vergleichs an den Münchener Altar. Der Stecher folgt im grossen Ganzen der Gesamtanlage und Gruppierung der Hauptfiguren bei Rogier, aber nicht ohne einige Befangenheit.

Der kniende König verblüfft geradezu durch die brillante Wiedergabe seines kostbaren, glänzenden Mantels mit dem Pelzkragen. Die Charakterisierung des Sammetstoffes steht derjenigen bei Rogier eigentlich nur durch das — beim Kupferstich technisch bedingte — Fehlen der Farbe nach.

Auch die Figur des zweiten Königs ist ohne Rogier in der Herkunft ihres Motivs nicht zu erklären. Besonders auffällig und geradezu als eine Art Heimatschein für unsern Stich erscheint die Art, wie der Mantel über die Schulter umgeschlagen wird. Seit der Figur des Johannes auf dem Flügel des Werlaltars, der vielleicht schon unter entscheidender Einwirkung des jungen

---

[38] Wenn Wendland 116, nach Hinweis von Flechsig, behauptet, im Dreikönigsbild des Zwickauer Altars sei Schongauers Stich B. 6 benutzt, so ist uns das völlig unverständlich. Damit ist auch der Versuch, daraus einen terminus ante quem für den Stich abzuleiten, hinfällig.

[39] Hugo Kehrer, Die hl. drei Könige in der Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II 259 ff.

[40] Dasselbe Vorbild scheint auch Herlin benützt zu haben, s. u.

Rogier entstand[41], erscheint er, so behandelt, als besonders bevorzugtes Requisit auf Bildern dieses Meisters und bildet, wie viele Kopien — so auch unser Stich — zeigen, ein gern benutztes Motiv für seine Schüler und Nachahmer. Dass der Kopftypus, mit dem der Niederländer den zweiten König ausstattete, — höchst wahrscheinlich ein Porträt, — Schongauer nicht zur Nachahmung reizen konnte, begreifen wir; er folgt lieber der allgemein typischen Darstellungsform des zweiten Königs als eines jüngern, bärtigen Mannes. Allerdings erinnert der Kopf etwas an den des obgenannten Johannes auf dem Werlaltar oder andere Wiedergaben desselben Heiligen bei Rogier (Frankfurter Madonna, Johannisaltar). Auch der Negerkönig kann seine Herkunft nicht verleugnen; sowohl der Tracht nach als auch dem Gefühl für elegante Körperbewegung, die hier allerdings sehr vereinfacht wiedergegeben ist[42].

Bei Maria wird man an Rogiers Madonnen erinnert[43]. Wendland weist auf das Motiv des Mantels hin, der rechts herunterfallend über den Schoss gelegt ist, und das wie Papier gebrochene, umgeschlagene Ende, dessen blechartiger Zipfel ganz unkörperlich und ohne Innenmodellierung erscheint. Ein Gleiches gilt auch von dem nahverwandten Stich der Madonna im Krummstab B. 106. Wie kommt Schongauer, der doch schon recht viel selbständiges Können und geschmackvolle Eigenart entwickelt, zu dieser auffälligen Gewandpartie? Angesichts der andern Anlehnungen an niederländische Kunstwerke wird es sich wohl auch hier um ein fremdes Motiv handeln. Etwas ähnliches fand sich nämlich tatsächlich auf einem jetzt verlorenen Bild Rogiers:

[41] Winkler 36.

[42] Abraham 92 Anm. erinnert für den Hund des Stiches daran, dass ein ganz ähnliches Tier auf den beiden Kopien der Tomyrisrache des Flémallers (Berlin und Wien) das Blut des Kyrus leckt. Vgl. ferner Gossaerts Anbetung d. Könige, London, Nat. Gall. (dazu Heidrich, Altniederl. Malerei, Anm. zu Abb. 122). Ferner wies mich Dr. von Meyenburg auf die Kreuztragungen Memlings hin, wo sich dasselbe Tier anscheinend auch findet (Voll, Memling, Klass. d. K., 96, 109, 148).

[43] Mit Kopftuch: Antwerpener oder Madrider Sakramentsaltar, sowie jene Anbetung d. Könige, die in einem Berner Parament erhalten ist. Abb. Stammler 71: für den Zusammenhang mit Rogier: Winkler 178.

der Madonna vom Kinde umhalst[44]. Möglich, dass sich unser Meister an etwas derart erinnerte, was dann aber verbildet und nicht so unbefangen herauskam, wie wenn er sich nur durch seine freie Erfindungsgabe den Stichel hätte führen lassen.

Derselbe Sinn für Erzählung und Ausmalung der Geschichte bis ins Einzelne beherrscht auch noch die folgenden Blätter. Die Flucht nach Aegypten B. 7 zeigt einige bis ins kleinste Detail durchgeführte Bäume, sodass es denn auch kein Wunder ist, wenn man sogar ihre Spezies erkennen[45] kann. Rechts steht eine Dattelpalme, links der Drachenbaum (Dracaena draco, L.), der besonders auf Teneriffa und den andern canarischen Inseln vorkommt; hinten glaubt man einen Feigenbaum erkennen zu können. Die Literatur hat von jeher zugegeben, unser Stich müsse unter Anlehnung an irgend ein flandrisches Kunstwerk entstanden sein, auf dem diese Proben exotischer Vegetation, ähnlich wie auf dem Genter Altar — woselbst allerdings speziell dieser Baum sich nicht findet — andere südländische Gewächse zu sehen waren.

Auch beim Tod Mariae B. 33 ist das Bestreben, einen möglichst lebensvollen, reichen Anblick mit grösster Schärfe zu geben, verbunden mit völlig bildmässiger Anlage des Stiches. Ziehen wir als Kontrast die Vorläufer heran (z. B. Multscher), so zeigt sich, wie grossartig ihnen gegenüber Schongauer zu wirken vermag, wenn auch etwas unruhig und bisweilen von hässlicher Drastik. Er beginnt nun auf eigene Faust unter niederländischer Anregung zu experimentieren.

Anlehnungen an Typen Rogiers sind schon früher festgestellt worden[46]. Aber auch die spezielle Anordnung so, dass

[44] Winkler 65 ff. und Taf. 12—13. Hier wie dort bildet der Mantel rechts jene grosse Faltenbucht, legt sich dann um und endet zwischen den Knien in einem solchen Gewandzipfel.

[45] Seb. Killermann, Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen, Strassburg 1910, pag. 35. („Stud. z. deutschen Kunstgesch." Heft 119). Seinen weiteren Folgerungen für Schongauer können wir uns natürlich nicht anschliessen

[46] Seidlitz a. a. O. 176, Lützow 34. Einzelne Köpfe erinnern fast schon an Goes, so der hinten zu äusserst links am Bildrand. Auch die Art, wie sich der Apostel rechts vorn über das Bett beugt, gemahnt in ihrem geistigen Ausdruck an das Bild in Brügge. (Eine ähnliche Figur auf dem gleich zu erwähnenden Bilde Wolgemuts). Nachträglich bemerke ich, dass auch H. G.

Maria in einem Bette liegt, welches mit dem Fussende gegen den Beschauer gerichtet ist, scheint kaum ohne eine niederländische Vorlage denkbar. Andere, teilweise frühere deutsche Darstellungen des Marientodes sind keineswegs so angelegt (z. B. bei Multscher und in Sterzing). Das Bette in dieser Form mit Himmel und zurückgeschlagenen oder aufgeknoteten Vorhängen ist ein bekanntes Requisit flandrischer Tafelbilder und findet sich, genau so gestellt und aufgemacht, mehrfach bei Rogier (linke Flügel des Johannis- und des Columba-Altars). Schongauer zeigt sich aber den grössern Schwierigkeiten durchaus gewachsen, die eine derart stark verkürzte Ansicht dem raumbildenden Können eines Stechers verursachen musste. Mittelst kühner Ueberschneidungen und guter Flächenschichtung bekommt auch er das Farbig-Kontrastreiche und die nötige Raumtiefe seines gemalten Vorbilds heraus; Leuchter, Prozessionskreuz, Vorhänge und auch die beiden Kniefiguren vorn dienen als Repoussoirs.

In der Annahme, dass ein niederländisches Kunstwerk aus dem Rogierkreis die Gesamtkomposition dieses Stiches bestimmt habe, bestärkt uns noch der Umstand, dass verschiedene andere Darstellungen des Marientodes dieselbe Anordnung zeigen. Keines dieser Stücke, die später als der Stich entstanden zu sein scheinen, zeigt Beziehungen zu diesem, sondern ihrerseits weist jedes unabhängig auf ein gemeinsames, niederländisches Vorbild.

Wolgemut gibt 1479 in dem jetzt im Museum von Boston befindlichen Bilde[47] in genau der gleichen Anordnung den Vorgang wieder, ohne dass jedoch an Beeinflussung durch Schongauer gedacht werden kann. Vielmehr fusst der fränkische Meister auf dem gleichen oder einem ganz ähnlichen flandrischen Vorbilde; hat doch neuerdings Erich Abraham, in dessen ausführlicher Darstellung die Erwähnung des Bostoner Bildes aller-

Sander (Rep. für Kunstw. XXXV [1912] 532) eine solche Wahrnehmung gemacht, ohne dass ich mich aber seinen weitern Folgerungen für Schongauer und unser Blatt anschliessen könnte.

[47] Abb. „Museum Bulletin“ Boston 1904 pag. 14; grosse Photo Braun 90159; Umrisstich bei Reinach, Rep. II 508. „Nach Christi Geburt 1479 am Freitag vor S. Walburgen Tag verschid die erbar Frau Hettwig Volkamerin der Gott gutdig und barmhertzig sei.“

dings fehlt, mit grosser Genauigkeit nachgewiesen, in wie starkem Masse in dessen Werken die Elemente niederländischer Kunst vertreten sind.

Analoges ist auch von zwei andern Stücken zu sagen, die beide vom Ende des XV. oder Beginn des XVI. Jahrhunderts zu stammen scheinen und unabhängig von einander wiederum auf eine derartige niederländische Vorlage hinweisen. Sie befinden sich in den Museen von Lyon und Darmstadt[48].

Die grosse Kreuztragung B. 21 bedeutet die Krönung von Schongauers ganzen bisherigen Bestrebungen.

Wendland sieht in dem vielbewunderten Zusammenschluss zwischen Kreuzesstamm und Christi Haupt eine Konzession an den Geschmack der alten Zeit und erklärt das durch Anlehnung an den monumentalen Stil der vorigen Generation. Er zieht nun aber als Beispiel eine plastische Gruppe des kreuztragenden Christus mit Simon von Kyrene in der Pfarrkirche von Sterzing heran, die dem Schongauerschen nahe verwandt sein soll. Das Sterzinger Bildwerk dürfte — abgesehen davon, dass wir die nahe Verwandtschaft mit dem Stich nicht zu sehen vermögen — nicht einmal als typisches Beispiel für den „Monumentalstil der vorigen Generation“ gelten[49].

Unseres Erachtens existiert ein viel besserer, näher liegender Anknüpfungspunkt in einer Darstellung, die fast genau so den bewussten Zusammenschluss und dazu, im Gegensinn völlig analog, das Motiv Christi wiedergibt, der erschöpft in die Kniee gesunken, sich mit der einen Hand auf den Boden stützt und dem Beschauer das Antlitz voll zukehrt: wir meinen die Kreuztragung der Lyversberger Passion. Ihr Schöpfer, ein Werkstattgenosse des Marienlebenmeisters, reproduziert bekanntlich in stärkster Abhängigkeit Kunstwerke aus dem Kreise des Dirk

[48] Lyon: Photo Bruckmann; Umrisstich bei Reinach, Rep. II 509, woselbst andere Abb. zitiert; ferner in A. Germain, les néerlandais en Bourgogne zu pag. 104. — Darmstadt No. 81 „Niederländ. Maler Ende XV. Jh.“ Abb. im Katalog (1914) und klass. Bilderschatz 115. — Auch in Berlin No. 552 ein derartiges Bild.

[49] Abb. „Kunsthist. Ges. f. phot. Publikationen“ Bd. IV. — Franz Stadler, Hans Multscher, Strassburg 1907, pag. 180 („Stud. z. deutschen Kunstgesch.“ Heft 82) gibt es mit Recht einem Lokalschnitzer, der mit dem gemalten Altar von 1458 vertraut war.

Bouts (Gefangennahme!) und bildet so zwischen Niederländern und Deutschen gewissermassen den Vermittler.

Auf solche Beziehungen zur niederländisch-holländischen Kunst weist denn auch das Studium dieses Stiches immer wieder hin. Das eben beschriebene, unserm Blatte und dem Cölner Bilde gemeinsame Motiv Christi scheint spezifisches Eigentum des Kreises um Bouts gewesen zu sein. Rogier gibt mehrfach die Kreuztragung; seine Darstellungen dieses Themas sehen aber ganz anders aus[50]. Halten wir Umschau unter ältern deutschen Beispielen, so findet sich auch da nichts ähnliches für dieses charakteristische Motiv. Man vergleiche etwa den Bamberger Altar von 1429 in München, oder jenes für die oberrheinische Kunst vor der Invasion niederländischer Stilelemente so typische Bild von 1449 in Schaffhausen, das wir schon oben zu erwähnen hatten, schliesslich auch noch die entsprechende Tafel des schon dem flandrischen Stil angenäherten Sterzinger Altars. Auf mehr allgemeine Anregungen von Bildern des Bouts und seiner holländischen Landsleute wird das vermehrte Interesse Schongauers für Beobachtung und Wiedergabe von Naturerscheinungen, wie dem Gewitterhimmel hier, zurückgehen, oder etwa auch die Verwendung gewisser Typen[51].

Gerade solche Parallelen sind vorzüglich geeignet um zu konstatieren, wie weit Schongauer schon zu künstlerischer Selbständigkeit fortgeschritten ist, und wie er immer mehr mit eigenem Temperament seinen Stoff zu durchdringen beginnt. Wie eigentümlich wirkt der Niederländer mit seiner ruhigen Gemessenheit und eher steifen Bewegung gegenüber solch prachtvoll bewegten Figuren voll Linienschwung und energischen Kurven. Völlig auf dem Boden heimatlicher Tradition steht Schongauer in Bezug auf die Darstellung des ganzen Vorgangs. Begnügt sich der Niederländer mit der Wiedergabe weniger

[50] Als kleine plastische Gruppen auf dem Marienaltar in Berlin und dem Sakramentsaltar im Prado, sowie auf einem verlorenen Werk: vgl. die von Winkler mitgeteilte Zeichnung im Burl. Magaz. XXIV (1914) 224.

[51] Vgl. z. B. die prächtige Frühmorgendämmerung der Münchener Mannalese, ferner den Seilschwingenden hier und den Pferdetreiber des Hippolytusaltars; ebendort auch den sich umblickenden Berittenen. Auch die Physiognomien und diese kühnen abenteuerlichen Typen muten uns, von Bouts oder den Altholländern herkommend, gar nicht so wesensverschieden an.

durch den Sachverhalt erforderter und das Herkommen verlangter Personen, so greift Schongauer zur altoberdeutschen Fassung des Themas. Diese konnte auch seiner Erzählerfreude, seiner Lust an ausführlicher Einzelschilderung und überhaupt der Betätigung seiner eigenen Erfindung in Details, ein ganz anderes Feld bieten, als bei Herübernahme der knappen, streng sachlichen Schilderung des Niederländers. Werfen wir wieder einen Blick auf die linke Hälfte des Bildes von 1449 in Schaffhausen, so zeigt sich's, wieviel alte Tradition in Schongauers Stich steckt.

Der Lebhaftigkeit seines Erzählens, dem Reichtum an interessanten Personen und Einzelzügen, der Eindringlichkeit des Hauptvorgangs, sowie auch der Bildwirkung und Monumentalität des Ganzen, die sich eben damals nur durch Anlehnung an das niederländische Vorbild erreichen liess, verdankt wohl Schongauer den gewaltigen und berechtigten Eindruck auf seine Zeitgenossen und viele Nachfolger. Er spiegelt sich zum Teil in der beträchtlichen Kopienzahl nach diesem Stich (Gesamtkomposition und Einzelnes), wieder[52].

Das Blatt mit Johannes Baptista B. 54 mutet uns nicht mehr ganz unbekannt an. Einer verwandten Erscheinung waren wir bei der zeitlich nicht allzu fern entstandenen Anbetung der Könige B. 6 in Gestalt des zweiten Königs begegnet. Noch mehr als dort werden wir hier an Rogier erinnert, dessen Vorbild durchzuschimmern scheint. Natürlich liegt keine ganz direkte Anleihe von Seiten Schongauers vor. Wird aber unser Stich neben ein Bild, wie etwa den Johannes auf dem linken Flügel des Werlaltars gehalten, so ist doch zuzugeben, dass der Nachklang einer solchen Figur unverkennbar ist: derselbe Typus im Ganzen und Einzelnen, das gleiche Schreitmotiv, Aehnlichkeiten in dem des Mantels, die Stoffcharakteristik, z. B. beim Kleid aus Kamelshaaren, oder bei der Wiedergabe der ausgemergelten Extremitäten und des mageren Gesichtes[53].

---

[52] Die Figur im Vordergrund am rechten Bildrand kehrt als „Ahasver" wieder in jener Münchener Kreuzigung von 1491, die ja auch sonst entliehenes Gut enthält (National Mus. No. 43 „Meister Steffan von Wasserburg"? Abb. im Gemäldekatalog 1908).

[53] Unser Stich ist nur eine von mehreren ähnlichen Darstellungen, die auf einen Johannes aus Rogiers Kreis (wie auf dem Werlaltar oder der Frankfurter

Aber ganz das Eigentum unseres Meisters ist die freie Art, wie durch stärkere Wendung im Körper Leben in die Figur gebracht wird und diese mehr ins Profil rückt, wie Kopf und Blick offen und eindringlich auf den Beschauer gerichtet sind.

Allein schon äusserlich als mit diesem Blatt zusammengehörig erweist sich durch sein Format der Stich mit dem heiligen Martin B. 57. Dieser Heilige gehört in den oberrheinischen Gebieten, seit sein Kult durch die fränkisch-merowingische Mission dort allenthalben verbreitet worden war, zu den populärsten und hat so auch das Patrocinium von Kolmars Hauptkirche. An Vorbilder für Martinsdarstellungen konnte es also Schongauer gewiss nicht fehlen. Interessant bleibt aber doch, wie er den Patron seiner Pfarrkirche ausstattet: der knapp anliegende, kostbare Sammetrock mit Pelzbesatz an Säumen und Manschetten ist uns ein besonders von niederländischen Bildern her geläufiges Kleidungsstück, und die geschlitzten Aermel zum Aufknöpfen etwa von Dirk Bouts' männlichem Porträt in London wohlbekannt. Derart gekleidet und mit solchen oben breit umgeschlagenen Stiefeln und den Sporen angetan, könnte der Heilige z. B. unter das Gefolge des Abraham und Melchisedekbildes oder der Anbetung der Könige in München treten, ohne darunter irgendwie als Fremder aufzufallen.

Beziehungen zur niederländischen Kunst, die wir bisher als unmittelbar bestimmend für die ganze Jugendentwicklung unseres Meisters erkannten, liegen auch bei der grossen Kreuzigung B. 25 noch deutlich erkennbar zu Tage. Schon Wurzbach[54] bezeichnet unsern Stich als entstanden unter Rogiers Einfluss und erzählt, indem er als bestes Vergleichsobjekt dessen Altärchen in der Wiener Gallerie nennt, wie offenbar schon früher ein solcher Zusammenhang wenigstens instinktiv gefühlt wurde, da jenes, wohl in Erinnerung an unsern Stich, von Mechel dem Schongauer zugeschrieben worden und in den ältern Katalogen denn auch unter diesem Namen gegangen sei.

„Medicimadonna") als gemeinsamen Ursprung hinweisen. So erwähnt schon Tschudi (Preuss. Jahrb. XIX 1898 pag. 110) den Hinweis von Lehrs, dass auch der Bandrollenmeister diesen Heiligen kopiert hat (Blatt in Basel), was uns aber bei näherem Vergleich nicht völlig überzeugt hat.

[54] a. a. O. 42.

Beim Vergleich mit dem obengenannten Rogieraltärchen zeigt sich die Identität des Stilgefühls bei unserm Blatt. Der Crucifixus ist durchaus gotisch; das Schmerzlich-Jämmerliche wird herausgebracht (Knickung zur Seite, besonders auch bei den Knien); sorgfältige Durchbildung des Körpers; Charakteristik mittelst scharfer Zeichnung um das Typische herauszubringen, mit Uebertreibungen, namentlich in der Silhouettierung; dazu das flatternde Schamtuch. Analoges ist auch von den Engeln zu sagen; man erinnere sich derer in Wien oder auf den Seitenteilen des Antwerpener Sakramentsaltars. Die Landschaft ist gleich wie bei Rogier gegeben. Mag sie auch in den Einzelheiten noch so anders scheinen, im Prinzip ist doch auch sie in dieser Art des Kulissensystems und der Abtönung nach der Ferne hin, durch irgend ein gemaltes niederländisches Vorbild bestimmt. Dieselbe Zeichnung und spitzig-scharfe Stilisierung herrscht auch bei den übrigen Figuren. Die Madonna mit den etwas leer und linkisch übereinander gelegten Händen ist vielleicht der Gestalt eines Werkstattgenossen Rogiers, wie etwa auf dem Madrider Sakramentsaltar, nachgebildet; auch der Gesichtstypus scheint noch darauf zu deuten. Relativ am meisten entfernt sich in selbständiger Weise von Rogiers Auffassung der Johannes, was schon Wurzbach anmerkt. Nicht besonders geschickt verwendet — wenn auch gegenüber B. 23, das unserm Blatt zeitlich voransteht, in verbesserter Form angebracht — erscheint wieder das bekannte, von Rogier so häufig verwendete Motiv des faltenreich über eine Schulter aufgeschlagenen Mantels.

Schon bei diesem Blatte beginnt das herauszutreten, was für Schongauer vor allem das Bleibende an seinen niederländischen Jugendeindrücken gewesen ist. Eine Abhängigkeit in Komposition und Einzelmotiven ist zwar noch deutlich festzustellen. Allein schon jetzt zeigt sich, wie die Linienenergie, die Schongauer der Kunst Rogiers entnimmt, für ihn das Wesentlichste aller niederländischen Anregung und von fundamentaler Bedeutung für seinen Stil zu werden beginnt, während die thematische und motivische Anlehnung allmählich völlig aufhört.

Immer sicherer sehen wir unsern Meister seine eigenen künstlerischen Wege gehen. Auch schon durch seine veränderte Technik leitet das Blatt mit die Abkehr von den bisher fast

ausschliesslich verfolgten Bestrebungen auf grösstmögliche Annäherung an die Wirkung eines Tafelbildes im Stiche ein. Schongauer beginnt mehr und mehr sich von jenen Vorbildern abzuwenden, an Hand deren er sich zu bilden suchte. Immer freier und eigener werden allmählich seine Schöpfungen und immer unmöglicher wird es für uns, nachdem der Meister über die Jugendperiode hinaus ist, bei den übrigen Stichen präzise Zusammenhänge festzulegen und vergleichbare Schöpfungen niederländischer Künstler zu nennen.

Bei der Madonna auf der Rasenbank B. 30 ist auffällig, wie Maria mit dem Kinde spielt, das auf ihrem Schosse sitzt und mit beiden Aermchen nach dem Apfel in der Mutter Hand greift. Dieses Motiv ist uns in der altniederländischen Kunst wohlbekannt, während wir um ein gleichzeitiges Beispiel deutschen Ursprungs, das nicht auch von dort herzuleiten ist, eher verlegen sind. Gerade beim Meister von Flémalle finden wir dasselbe ausserordentlich ähnlich, sowohl bei der Madonna von Aix, als auch auf der Nachzeichnung im Louvre (hier im Gegensinn)[55]. Er scheint es in dieser zart-genrehaften Form geprägt zu haben. Die Darstellung der Madonna auf der Rasenbank — oft noch vor einer Rosenhecke sitzend — ist als solche am Oberrhein uralt und hat sich ja bis auf Dürer gehalten.

Die Madonna im Hof B. 32 zeigt alle für Schongauer charakteristischen Eigentümlichkeiten in Formengebung und technischer Behandlung. Das Sitzen der Gottesmutter mit dem Kinde in einem Hofe oder ummauerten Garten ist nicht häufig bei oberdeutschen Bildern, findet sich aber öfters in den Niederlanden im Kreis des Rogier und Bouts[56]. Wir halten es immerhin

[55] Abb. Winkler Taf. 1—2. Bemerkenswert eine Kleinigkeit, die auch Schongauer übernimmt: der Gegenstand, hier ein Apfel, mit Daumen und Zeigefinger gefasst, wird dem Kind hingehalten, indem die Hand so erhoben und die Finger geöffnet sind, dass die ganze innere Handfläche zu sehen ist. Deren Sichtbarmachung ist ein bevorzugtes Einzelmotiv des Flémallers; fast auf jedem seiner Bilder ist, auch wo es durch die Umstände gar nicht gefordert würde, eine Hand von der Innenseite zu sehen.

[56] Winkler 70. Zu den dort genannten Beispielen käme auch noch jene holländ. Madonna aus dem Kreise des Bouts (Ausst. Brügge No. 43); Photo Bruckmann; Lichtdruck bei Goffin, Thiéry Bouts, Bruxelles 1907 („Collection des grands artistes des Pays-Bas").

für sehr wahrscheinlich, dass in diesem Blatte eine Reminiszenz an jenes niederländische Motiv zu erblicken ist, wenn nun auch Schongauer nicht mehr die reichen und detaillierten Wirkungen jener Vorlagen erzielen will[57]. Auch die Art des Sitzens am Boden und der grosse Eigenwert, den die Gewandpartie besitzt, enthält noch viel Altertümliches, was aber — vielleicht noch eher als direkt an den jungen Rogier (z. B. linker Flügel des Marienaltars) und den Flémaller — an Altoberdeutsches, wie die Bilder des Konrad Witz in Strassburg und Nürnberg, erinnert[58].

Man mag sich auch sonst noch bei andern Stichen im übrigen Oeuvre hin und wieder an die Niederländer und speziell an Rogier erinnert fühlen. Allein es wird kaum möglich sein, über die Nennung allerallgemeinster An- und Nachklänge hinauszukommen. Gewiss könnte man — cum grano salis — selbst noch von den ganz späten Verkündigungsfiguren B. 1 und 2 sagen, sie seien ohne Rogier undenkbar oder neben das reife Blatt B. 3 die Grisaille der Maria von der Aussenseite des Altars von Beaune halten; allein die von jenem übernommenen Stilelemente sind eben völlig zu integrierenden Bestandteilen von Schongauers Formgefühl geworden und unmöglich mehr einzeln herauszuschälen und von seiner ganzen Kunst zu trennen.

Bevor wir zusammenfassend unsere Ergebnisse überblicken, seien noch einige Worte **Schongauers Tätigkeit als Maler** gewidmet[59].

Für unsere Untersuchung sollen nur jene beiden Werke herangezogen werden, die aus seiner Frühzeit erhalten sind und in der Ausführung durch ihn selbst einigermassen als gesichert gelten können[60].

---

[57] In prinzipiell verwandter Weise findet sich die Art, wie hier der Garten durch zwei hohe Mauern abgeschlossen wird, die in ihrem Schnittpunkt auf ein Torgebäude stossen, z. B. auf der Clugnyverkündigung aus dem Umkreis Rogiers oder ähnlichen Bildern mit Gartenansichten. S. u. Anm. 116.

[58] Vgl. immerhin für die Herkunft seines Stils die neueste Hypothese von Bossert, Rep. f. Kunstw. XXXVI (1913) 305 ff.

[59] Daniel Burckhardt, Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Diss. Strassburg 1888. Für die in Anm. 60 erwähnten Bilder bes. pag. 52 u. 64.

[60] Bei einer kleinen Madonna aus der ehem. Smlg. Klinkosch, jetzt bei Herrn von Gutmann in Wien, vertritt Gustav Glück (Graph. Künste XXIV 1911, pag. 87 f.) die Eigenhändigkeit der ganzen Gruppe von kleinen Bildchen, mit

Einmal die Madonna im Rosenhag im St. Martins-Münster von Kolmar. Sie ist 1473 datiert und stammt also nicht mehr vom Beginn von Schongauers künstlerischer Jugendzeit, die auch wir von ungefähr 1469 bis 1474 ansetzen möchten. Sahen wir uns bei der verwandten gestochenen Darstellung der Madonna von zwei Engeln gekrönt auf der Mondsichel B. 31, die zeitlich dem Gemälde vorangeht und überhaupt wohl die erste erhaltene, künstlerische Leistung Schongauers sein dürfte, unmittelbar auf das Vorbild geführt, so ist das hier, schon entsprechend der zeitlichen Differenz beider Stücke, nicht mehr in so starkem Masse der Fall. Was aber dort von gewissen Einzelheiten der Formengebung, z. B. der Hände, zu sagen war, hat auch hier noch seine volle Geltung. Neben den Marien des Rogier mit ihrem fast spitzigen Gesichtsoval, namentlich etwa der Silberstiftzeichnung im Louvre oder der Berliner Halbfigur, erscheint das Bild in Kolmar mehr breit; statt der Weichheit dort, ist hier mehr das Knochengerüste des Schädels durchzufühlen; die einzelnen Gesichtspartien sind schärfer, fast würde man sagen stechermässig, gegen einander abgegrenzt[61]. Im ganzen macht Schongauers Madonna den viel derberen — natürlich deshalb nicht geringeren — Eindruck. Trotz der Abweichungen aber scheint im Kopftypus Rogiers Vorbild noch immer unverkennbar durch. Für das Gesamtmotiv ähnlich und direkt vergleichbar findet sich nichts unter dessen Werken. Man hat aber schon seit langem vermutet, dass eben doch ein verlorenes Originalgemälde Rogiers das Kolmarer Bild weitgehend

denen auch sie aufs engste zusammengehe. Wir kennen das Gutmannsche Bild im Originale nicht. Aber eben, dass es sich so gut mit jenen zusammenbringen lässt, ist nicht dazu angetan, unsere Bedenken gegen diese Bilder als Originale Schongauers zu zerstreuen. Diese ganze Frage aufzurollen ist hier nicht der Ort; wir behalten uns vor, später darauf zurückzukommen. Auch die Madonna Gutmann ist übrigens schon früher nicht nur unbedingter Anerkennung begegnet (Rep. f. Kw. VII 59).

[61] Für den Erhaltungszustand des Bildes vgl. Scheibler, Rep. f. Kunstw. X (1887) und XXVII (1904), sowie Firmenich-Richartz und Clemen im Text zum Tafelwerk der Ausst. Düsseldorf 1904 zu Taf. 65. Es scheint ringsum beschnitten worden zu sein. Vgl. auch die kleine Replik der ehem. Smlg. Sepp, jetzt in Boston (Gardner): Klass. Bilderschatz 332, sowie Burckhardt a. a. O. 65 f. Anm.

inspiriert haben müsse[62]. Es liesse sich doch sehr wohl denken, dass er dieses Thema in vergleichbarer Weise gemalt hätte. Ausser seiner Madonna vom Kinde umhalst, wo es durch das Motiv gefordert und das Kind ausserdem stehend gegeben wird, wüssten wir allerdings kein Beispiel für eine thronende Maria, die das Kind in dieser Weise so stark hochgenommen — auf dem Arme, statt gewohnterweise auf dem Schosse sitzend — an sich hält[63]; nur in Italien kommt damals ähnliches vor. In der technischen Ausführung würde auch die sorgfältige Modellierung des Inkarnates mit grauen Schatten an die Weise des Brüsseler Malers gemahnen. Die Farben von Kleid und Mantel: rot in rot, sind zum mindesten etwas Ungewohntes für die damalige oberrheinische und auch die niederländische Kunst. Völlig oberdeutsch, und durch Lochner dann auch am Nieder-Rhein bekannt geworden, ist die Füllung des Hintergrundes mit einem Rosenhag[64].

Der Zyklus der Passionsgemälde im Kolmarer

[62] Burckhardt 10 erinnert an die Beschreibung eines derartigen, jetzt verlorenen Bildes des Rogier. Vgl. darüber Winkler 188.

[63] Der bekanntlich von den Niederlanden stark abhängige Meister d. Marienlebens gibt etwas Verwandtes in seinem Tod Mariae (Nürnberg, Germ. Mus. No. 20; Klass. Bilderschatz 511). Jedenfalls auch eine Reminiszenz an ein derartiges Vorbild, da ja eigentlich sinngemäss Jesus mit der Seele Mariae in den Wolken erscheinen sollte.

[64] Verwandte und der Analogie mit dem Kolmarer Bild wegen Schongauer zugeschriebene Stücke kehren mehrfach wieder. Sie haben aber nichts mit oberdeutscher Kunst zu tun, sondern sind niederrheinisch, wenn nicht direkt niederländisch. Sie beweisen nur, dass in den Niederlanden gleichzeitig dies Thema der Madonna auf der Rasenbank gegeben wurde. — Leipzig, Mus. No. 510 „Schongauer", sicher aber niederrheinisch oder vlämisch. (Friedländer, Rep. XXXI (1908) 294 meint ersteres. Winkler 76. Photo Bruckmann) — Basel, Mus. No. 547, „Schongauer Schule". Für dieses schwer bestimmbare Stück vgl. das in Leipzig, ferner Voll, Memling (Klass. d. Kunst) 154 (und auch noch 65), was für die Maria mit dem Kind motivisch am nächsten kommt. — Ein äusseres Kennzeichen (ausser den Holzarten der Tafeln: beidesmal Eiche) liegt darin, dass bei den nicht oberdeutschen Bildern die Rasenbank immer „gemauert" ist (so auch in Leipzig und Basel); analog den eigentlich niederländischen Bildern derart. (Madonna von ca. 1440, Smlg. v. Kaufmann Berlin; Geertgen, Braunschweig; Bouts (?) Brügger Ausst. No. 43, 54; etc.). Die Deutschen (vom Frankfurter Paradiesgärtlein bis auf Dürer) geben die Wände der Rasenbank immer aus Brettern konstruiert.

Museum hat seiner Zeit im Zusammenhang schon durch Daniel Burckhardt eine gründliche Besprechung und Würdigung erfahren[65]. Auch wir möchten bei dieser Folge, die anerkanntermassen nicht in allen Stücken qualitativ gleich hoch steht, daran festhalten, dass der Entwurf ganz, die Ausführung zum Teil noch von Schongauer selbst herrührt. Die Bilder sind wohl in der ersten Hälfte der siebziger Jahre entstanden und zeigen im Vergleich mit der Kupferstichpassion B. 9—20 noch unverkennbar einen, wenn auch nicht mehr engen, Zusammenhang mit der Kunst Rogiers. Schon Burckhardt hat die Typen zusammengestellt, die ihm von jenem Meister zu stammen schienen. Diese, sowie einige Einzelheiten des Kostüms sind denn wohl die Hauptbelegstücke, welche sich hier noch für die Anlehnung an niederländische Kunst beibringen lassen.

Weshalb wir dieser Folge überhaupt Erwähnung tun, geschieht darum, weil versucht wurde, zum Teil auch die Kompositionen als „niederländisch aus dritter Hand" zu erklären. Paul Heiland hat in seiner ausgezeichneten Dissertation über Bouts[66], das Flandrische unserer Bilderfolge noch fühlend, diese als Arbeit eines Gesellen erklärt, der — teilweise auch von Isenmann beeinflusst — unbedingt den Tiefenbronner Altar Schüchlins von 1469 gekannt haben müsse, da einzelne Szenen beider Werke tatsächlich im Bildschema Uebereinstimmungen aufweisen. Dass hinwiederum Schüchlins Kunst[67], zumal das Niederländische darin, nur durch die Kenntnis Wohlgemut'scher Jugendwerke zu erklären ist, bedarf keiner weiteren Worte. Die Herleitung, bezw. Umstilisierung der Kompositionsschemata des Passionszyklus, der doch sicher unter Schongauers Augen entstand, von den Niederlanden über Nürnberg und Schüchlin ist recht unwahrscheinlich und zudem auch Heilands Einzelbeispiel, an dem er seine Folgerungen detailliert aufzeigt, nicht glücklich. Was ihn in diesen Szenen, die teils durchaus dem herkömmlichen ikonographischen Schema folgen, teils selbständig gefasst sind, an Isenmann oder Schüchlin erinnert, sind eben die Züge, die auch jene aus den Niederlanden überkommen haben. Diese verwickelt

[65] a. a. O. 10 ff.

[66] Paul Heiland, Dirk Bouts, Strassburger Diss. 1902, pag. 83 f.

[67] Vgl. darüber Abraham 240 und passim.

scheinenden, angeblichen Abhängigkeiten untereinander erklären sich am einfachsten durch die gemeinsame niederländische Quelle (entweder Rogier oder noch eher Umbildungen seiner Schöpfungen durch den Boutskreis), von der letzten Endes alle herzuleiten sind und deren schwache Sedimente hier — kaum mehr an einem konkreten Beispiel aufzuzeigen — noch durchschimmern.

Ueberschauen wir nun nochmals alles, was sich uns an Beziehungen und Anregungen von Seiten der niederländischen Kunst in unseres Meisters Werken ergeben hat, so sind deren so viele und von so mannigfaltiger Art, dass wir uns zu der Annahme genötigt sehen, Schongauer könne nur durch persönliche Anwesenheit in den Niederlanden selber jene Künstler, bezw. ihre Darstellungen kennen gelernt haben[68], deren Motive und stilistische Charakteristika wir in seinem Oeuvre, wenn auch modifiziert, wiederfinden. Im Leipziger Matrikeleintrag von 1465 ist vielleicht eine Etappe seiner Gesellenfahrt erhalten, auf der er auch die Niederlande besucht haben mag. Den 1464 verstorbenen Rogier van der Weyden wird er wohl kaum mehr getroffen haben. Ueberdies scheinen uns mehrere Anlehnungen an Kunstwerke anderer Art anzudeuten, dass diejenigen Rogiers bei Schongauers Ankunft nicht mehr das Alleinige gewesen seien, was dem jungen Fremden damals als „letzte Neuheit" entgegentrat. Jüngere Zeitgenossen, wie etwa Bouts, hatten die Kunstweise des alternden Meisters aufgenommen und eigenartig weitergebildet.

Die hier gewonnenen grossen Eindrücke waren von entscheidender Bedeutung für den Beginn von Schongauers selbständiger Künstlertätigkeit. Wir sahen besonders die frühen und frühesten Stiche entstanden unter stärkster Anlehnung an niederländische Tafelmalereien. Aber die Wiedergabe von dort Gesehenem und die vermutliche Benützung von dort gemachten Skizzen in seinen Werken bedeutet für ihn nicht, wie für viele andere Oberdeutsche, ein mehr oder weniger gedankenloses

[68] Dieser Ansicht ist auch Gustav Glück a. a. O. 90. Ebenso Friedländer in einem während der Drucklegung erschienenen Aufsatz über M. Sch.'s Kupferstiche (Zeitsch. f. b. Kunst N. F. XXVI 1914/15, pag. 105 ff.), der im Text nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Vgl. oben bes. Seite 13 und 27.

Reproduzieren, obwohl in seinen frühen Schöpfungen gerade das besonders zurücktritt, was an die bisherige Kunst seiner Heimat erinnern könnte, allein nur für kurze Zeit.

Schon durch etwas rein Aeusserliches zeigt Schongauer, wie sehr ihm die Werke der Niederländer imponierten, durch das Format. Blätter, wie die des Marienlebens oder die grosse Kreuztragung sind in ihrer für den Begriff damaliger Stecher recht respektabeln Grösse eigentliche „Bilder". Aber auch innerhalb der Darstellung sucht man es mit stecherischen Mitteln dem gemalten Vorbild gleich zu tun. Demgemäss ist auch die Technik eine kompliziertere: mit allen möglichen Strichen, Strichelchen und Häckchen sucht man eine weitgehend ähnliche Wirkung wie das Tafelbild zu erzielen, in welchem vor allem die Art der Wirklichkeitswiedergabe überraschen musste, wie sie bisher dem Oberdeutschen unbekannt war. Die objektive Schilderung bis ins Detail hinein, die deutliche Erkennbarkeit jeder Einzelheit, die Charakterisierung des Stoffes, die durch die vervollkommnete Technik fast bis zur Stoffimitation geht, übertrafen alle bisher von Schongauer gekannten Möglichkeiten. Dazu begegnete seiner Formauffassung sympathisch und antreibend zugleich das vorwiegend zeichnerische Element bei Rogier. Die spitzige Stilisierung der Formen, die trotz bewegter Silhouette klar und scharf umrissenen Figuren bedeuteten dem jungen Künstler etwas ganz Neues.

Nirgends aber zeigt sich Schongauer, wo er in dieser Weise den Niederländern folgt, als geistloser Kopist. Im Einzelnen geht er schon früh seine besondern Wege, und bereits in der ersten Zeit beweisen Blätter, wie die aus dem Leben gegriffenen Naturskizzen des Auszugs zum Markt B. 88, sowie B. 89, 90 und 94, dass er mit offenen Augen in die nächste Umgebung blickt, oder ein hl. Antonius mit den Dämonen B. 47, wie er, durchaus auf dem Boden heimatlicher Tradition stehend, schon einen meisterhaften Wurf zu tun weiss.

Auch das ersterhaltene Gemälde aus dieser niederländisch beeinflussten Frühzeit, die Madonna im Rosenhag, ist aufschlussreich für die tiefere Erkenntnis von Schongauers Kunst. Obwohl die Formengebung weitgehend und bei den Einzelmotiven manches

von den Niederlanden herzuleiten ist, bleibt eben die Gesamterscheinung doch unbedingt deutsch[69].

Die Annäherung an die niederländische Kunst konnte für einen Künstler, der so starkes, schöpferisches Genie besass, keine Gefahr bedeuten und musste nur in erhöhtem Masse noch anregend wirken. Sie war entscheidend für den Beginn von Schongauers künstlerischer Entwicklung, aber nur bis zu dem Moment, wo die Jugendeindrücke verarbeitet sind und er als heranreifender Meister durch bewusste Vereinfachung der künstlerischen Aufgaben seinen eigenen Stil sich schafft.

Indem er sich Rogiers Art der Zeichnung und dessen Auffassung der energischen, bewegten, ausdrucksvollen Linie zu eigen macht, wird das grundlegend für seinen Stil und für die Entwicklung des Stiches, sowie durch ihn dann auch für Dürer.

Kaspar Isenmann.

Wenn vom Einfluss niederländischer Kunst auf die deutsche während der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts die Rede ist, muss immer auch der Name Isenmanns genannt werden, da jener bei ihm so stark zu Tage tritt, dass jetzt wohl allgemein mit Recht eine Reise des Kolmarer Meisters in die Niederlande angenommen wird.

Von den Autoren, die in letzter Zeit seines Werkes gedachten,

[69] Nachträglich finde ich folgenden Ausspruch von Georg Dehio: „Sicher ist auch der erste grosse Maler, den die elsässische Kunstgeschichte zu nennen hat, Martin Schongauer, in seiner Jugend irgendwo und wie mit dem niederländischen Kreise in folgenreiche Berührung gekommen. Aber gerade Sch. zeigt zur Evidenz, was bei aller Aehnlichkeit der formalen Prinzipien im seelischen Kern deutsche und niederländische Kunst unterscheidet. Dass Sch. der Sohn eines eingewanderten schwäbischen Goldschmieds war, soll von mir nicht urgiert werden; ganz gleichgültig ist es doch nicht. Schliesslich war er weit mehr Individuum als Vertreter eines einzelnen Stammesnaturells.“ Histor. Zeitschr. 104 (1910) 48, wieder abgedruckt in seinen kunsthistorischen Aufsätzen, München und Berlin 1914, pag. 86.

spricht Robert Bruck[70] nur ganz allgemein von „flandrischen“ Momenten in seiner Kunst. Indem er nur Trachten und Oeltechnik nennt, vermeidet er wenigstens ein Versehen, welches Friedrich Fries[71] begegnet, der Aehnlichkeiten mit Werken Rogiers van der Weyden, besonders bei der Beweinung mit der Mitteltafel des Marienaltars in Berlin, sehen will. Gleichzeitig hat nun aber Paul Heiland in seiner gründlichen Dissertation über Dirk Bouts bei Besprechung von dessen Einwirkung auf die deutsche Kunst auch einzelne Tafeln des Kolmarer Altarwerks herangezogen und sie in die Einflusssphäre seines Meisters versetzt. Es lag indessen nicht in der Art seiner Fragestellung, alle fünf Bilder genauer zu untersuchen und die für Isenmann sich ergebenden Folgerungen abzuleiten. Suchen wir nun also die Beziehungen zu niederländischen Kunstwerken noch etwas präziser zu fassen, indem wir dort um so kürzer sein dürfen, wo wir uns auf die gute, durch Heiland geleistete Vorarbeit stützen können.

Gerade durch die Analyse einer Darstellung, wie der Beweinung Christi, kann sich am allerbesten diejenige Strömung innerhalb der altniederländischen Malerei aufzeigen lassen, der Isenmann entscheidende Momente entnommen hat. Wird unsere Beweinung neben diejenigen eines Petrus Christus oder Geertgen gehalten[72], so sind nicht nur die Einzelheiten, sondern in erster Linie schon der ganze Aufbau der Gruppe, das Gefühl für das Verhältnis der Figuren zu einander und zum Raum, von einer augenfällig nahen Verwandtschaft. Sie sind es auch, die den Isenmannschen Kompositionen die charakteristische, von südniederländischer Art gänzlich verschiedene Note geben. Auch unser Kolmarer Meister wurzelt also da, wo er sich an ein nordisches Vorbild anlehnt, vornehmlich in der holländischen Tradition.

[70] Robert Bruck, Die elsässische Glasmalerei, Strassburg 1902, pag. 109 ff. Daselbst die übrige Literatur zitiert und auf Taf. 54—55 Abb. der Kolmarer Bilder.

[71] a. a. O. 49.

[72] Petrus Christus: Frühbild in New-York, Metrop. Mus. (Abb. in M. H. Bernath, New-York und Boston s. 51 („Berühmte Kunststätten“); Spätbild in Brüssel (trotz seiner bekannten Anlehnungen an Rogier und Bouts für unsere Zwecke doch sehr nützlich). Geertgen: Bild in Wien. Auch die Bilder des Goes, der ja auch gebürtiger Holländer ist, wird man mit Nutzen heranziehen.

Aeusserlich fasst zwar noch ein ungefähr geometrischer Gruppenumriss die einzelnen Figuren zusammen, allein innerhalb derselben stehen sie mehr oder weniger für sich. Es fehlt beinahe ganz an weitausgreifenden, überleitenden Gebärden, gegenüber der Rogierschen Art mit ihrer fein und energisch abgetönten Bewegung. Schwerfällig und innerhalb des Gesamtumrisses eigentümlich asymmetrisch stehen die Figuren nebeneinander. Die klare, einfache, oft starre Senkrechte herrscht vor, während bei Rogier das gotische Liniengefühl die ganze Bildfläche belebt. Stumpf und schwunglos, aber nicht minder ausdrucksvoll ist daneben die Linie der Holländer und Isenmanns. Eine Tiefendiagonale, für die sich nur bei Geertgen etwas Vergleichbares findet, verläuft hier von Christi Haupt über dasjenige der Maria, des Johannes und der weinenden Frau nach hinten. Das vorwiegende Interesse für die Stellung der Typen im Raum und nicht für ihre Durcharbeitung auf Feinheit und Ausdruck der bewegten Linie, sowie die grössere Lockerheit der Komposition hat Isenmann mit seinen holländischen Vorbildern gemeinsam, im Gegensatz zu aller südniederländischen Art.

Neben der äussern Anlehnung ist aber auch etwas von der ganzen geistigen Verfassung, die jene Vorlagen beherrscht, auf seine Darstellungen übergegangen. Bilder, wie die Beweinung oder die Grablegung in der dumpfen Ruhe der Szene, die oft bis zu äusserer Starrheit gehen kann, mit der vorwiegenden Betonung des Zuständlichen, Stimmungsmässigen der Erscheinung finden nur in Holland ihre Analogien. Kein pathetisches Umfassen und leidenschaftliches Küssen des teuren Toten (Marienaltar Rogiers, Berlin), kein lautes Weinen und Jammern der Umstehenden, wie man es doch von einem lebhaft empfindenden Oberdeutschen dargestellt erwarten könnte. Ganz in Schmerz versunken verharrt Maria, schonungsvolle Stille herrscht im Kreise der übrigen Personen. Statt strengster Konzentration findet sich auch hier schon etwas von jenem Sichverlieren der Stimmung in einzelnen, aus dem Zusammenhang der Handlung gelockerten Figuren, die mit phlegmatischer Ruhe assistieren (z. B. die Frau rechts auf dem Beweinungsbild). Geertgen zeigt das dann am ausgeprägtesten.

Auch noch durch einige Einzelheiten werden die eben fest-

gestellten Zusammenhänge mit den nördlichen Niederlanden noch erhärtet. Wie verschieden von allem, was Rogier und seine Schüler gemalt haben, ist hier und bei den Holländern die Zeichnung und Behandlung des toten Herrn. Eine spezielle Eigentümlichkeit der letzteren, die auch Isenmann übernimmt, scheint der Zug zu sein, dass der Leichnam auf weitausgebreitetem Bartuch liegend dargestellt wird. Er findet sich ähnlich auf den entsprechenden Bildern des Petrus Christus und Geertgens. Auch Einzelheiten des Kostüms auf den Kolmarer Tafeln und besonders den weiblichen Kopfputz wird man am besten wieder bei den Frauengestalten Geertgens ähnlich finden (rechte Randfigur auf der Beweinung in Wien, sowie Sippenbild in Amsterdam). Dass auch die Landschaft unverkennbar holländischen Charakter trägt, ist schon frühern Beobachtern aufgefallen: die weiten Ausblicke auf Seen und Städte, über flache Hügel mit einzelnen kugeligen Bäumen und den sich fernhin verlierenden Schlängelwegen. Aber nicht genug daran; Isenmann hat von den Niederländern gelernt, der Natur bis in alle Einzelheiten nachzugehen und sie möglichst in allen ihren Erscheinungsformen zu schildern: ganz wie seine Vorbilder, stellt auch er am vordern Bildrand einige „Stilleben" minutiös gemalter Pflanzenbüschel auf. Diese Art des Schauens und Charakterisierens der Wirklichkeit, der „Realismus" der Niederländer wird nun auch von ihm so konsequent durchgeführt, dass man nirgends über die Stofflichkeit, z. B. der Gewänder, im Zweifel gelassen ist, vom einfachen Linnen bis zum kostbaren Goldbrokat oder Pelzwerk.

Der Vergleich der Beweinungsszenen hat uns also vorwiegend auf Einwirkungen altholländischer Tradition bei Isenmann hingewiesen, während sich zur Kunst Rogiers nur Gegensätzliches zeigte. Wir werden dasselbe, mehr oder weniger stark, auch bei seinen übrigen Bildern antreffen. Bei der Grablegung hat schon Heiland auf das Londoner Bild des Bouts und bei der Gefangennahme auf das bekannte Münchener Gemälde hingewiesen, womit die Darstellungen unseres Meisters eine mehr oder weniger nahe Verwandtschaft zeigen. Und dass auch bei den Auferstehungsbildern beider Künstler an den durch ihn analysierten Zusammenhängen nicht zu zweifeln ist, lehrt schon der erste Blick auf die beiden Stücke. Das

ganze Bewegungs- und Schreitmotiv des Auferstandenen, die Anordnung des Sarkophages mit der Schmalseite nach vorn, der querliegende Deckel mit dem Engel — um nur die wichtigsten Uebereinstimmungen zu erwähnen — scheinen direkt vom Münchener Bild übernommen.

Interessant ist die Rückseite der Tafeln mit Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Geisselung und Dornenkrönung. Sie zeigt in lebensgrossen Figuren die Heiligen Katharina, Laurentius und Martin in einer Art grossen Nische stehend und bildete den linken Flügel (Aussenseite!) des Altares. Die Art, wie Katharina und Laurentius gegeneinander, Martin von jenen aber weggewendet steht, sodass auch er notwendig einer korrespondierenden Figur bedarf, ferner die nur links vorhandene Eckfüllung der gemalten Profilleiste machen das sicher. Tatsächlich sind denn auch vom Gegenstück auf den Rückseiten der übrigen Tafeln noch kümmerliche Reste, wie das Brustbild einer heiligen Barbara und untere Hälften von Gewändern vorhanden.

Wir können uns nun unmöglich der Ansicht Brucks anschliessen, der in unserer Rückseite grösstenteils die Arbeit eines Restaurators des XVII. oder XVIII. Jahrhunderts sieht, welch letzterer sie völlig übermalt hätte. Er schliesst dies „aus den breitgemalten Schatten und Schlagschatten der Figuren, sowie auch aus der grauen, gemalten Hohlkehlenleiste, Erscheinungen, die auf jene spätere Zeit hinweisen".

Abgesehen davon, dass uns, was Bruck als Uebermalung ansieht, wenigstens in den entscheidenden Teilen gerade noch ursprünglich scheint, so sehen wir auch in den Schatten und der Hohlkehlenleiste nicht nur nichts Bedenkliches, sondern ein Zeichen mehr dafür, wie enge auch hier der Anschluss an die Kunst der Niederlande ist. Denn wo anders als gerade dort ist es seit den Zeiten der Brüder van Eyk üblich[73], auf die Aussen- oder Rückseiten der Altäre als Skulpturen gedachte Figuren zu malen, die, in ganz analoger Weise wie es Isenmann tut, in

[73] Genter Altar, Beaune Altar, M. v. Flémalle (Prado, Frankfurt), Perle v. Brabant, Geertgen (Braunschweig) u. s. w. Die jedenfalls hier einschlägige Schrift von Fritz Rud. Nebe, Skulpturennachahmung auf altniederl. Altargemälden des XV. Jhs., Coethen i. A. 1914, war mir nicht erreichbar.

architektonischen, mehr oder weniger verzierten grauen Nischen stehen. Wenn er nun die seinen — den Gedanken der gemalten Einzelskulptur in reicherer Weise wie die Niederländer weiterspinnend — als farbige, „bemalte“ Statuen wiedergibt, so hat das gegenüber der prinzipiellen Analogie kaum etwas zu bedeuten. Zwischen der gräuen, gemalten Profilleiste hier und derjenigen, die etwa die Nische der Johannesfiguren auf der Aussenseite des Genter Altars umrahmt, sind nur provinzielle Unterschiede. Die breitgemalten Schatten sind uns seit den Zeiten des Meisters von Flémalle geläufig; ganz ähnlich, wie in Kolmar, mit doppeltem Kontur des Schlagschattens finden sie sich auch auf den Grisailletafeln in München und Wörlitz[74]. Für die Figuren selber, das Körpergefühl, das sie beherrscht, die Art des etwas steifen Stehens und der geringen Bewegung, wird man, weit mehr als im Kreise des Rogier, bei den Holländern Verwandtes finden.

Bei den vier Szenen auf der Vorderseite sind die Beziehungen zu bestimmten niederländischen Vorbildern etwas allgemeinerer Art. Hier und ganz besonders in den Leidensszenen schöpft Isenmann fast ganz aus der Tradition des heimischen oberdeutschen Kunstkreises. Es sind mehr nur nebensächliche Dinge, die hier seine niederländische Schulung verraten. So z. B. die besonders sorgfältige Stoffcharakteristik und gelegentlich entlichene Einzelpersonen. Die Wiedergabe des Vorgangs der Geisselung und Dornenkrönung entspricht durchaus der herkömmlichen Art. Die schauderhaftesten Physiognomien der Schergen und Kriegsknechte finden sich meist auf deutschen Passionsbildern. Allein wo auch die Darstellung von „anständigem“ Publikum nötig wird, z. B. des Pilatus und seiner Begleiter, greift unser Meister wieder zu niederländischen Vorlagen[75]. Denn dort waren überdies Figuren zu finden, die zu den schrecklichen Henkern und zu den turbulenten Vorgängen selber, durch ihre gemessene Ruhe und grosse Würde oder die elegante, lässige Art ihrer Haltung besonders wirksam kontrastieren

[74] Photo Bruckmann; vgl. Heiland 73. Von Karl Voll, Die altniederl. Malerei, Leipzig 1906, pag. 163 und im Führer durch die alte Pinakothek, München 1908, pag. 26 vermutungsweise dem Ouwater zugeschrieben.

[75] Vgl. für einzelne Figuren die Bilder des Bouts und seines Kreises, die Analoges bieten.

konnten (Dornenkrönung). Merkwürdig ist die Diskrepanz im Einzugsbild. Sehen einzelne der Personen, die dem Herrn aus der Stadt[76] entgegenkommen, in ihren reichen, eingehend geschilderten Kostümen und durch die Art ihrer ganzen Bewegung Figuren auf niederländischen Bildern wirklich sehr ähnlich, so scheint, wo es sich z. B. um Wiedergabe der Jünger Christi handelte, eher die zeitgenössische oberdeutsche Kunst vorbildlich gewesen zu sein. Der Apostel Philippus und auch Judas Thaddäus auf dem Blatte L. 137 des Meisters ∈ S bieten sich als vergleichbare Gestalten.

Auch beim Abendmahlsbild mag noch der Schulung Isenmanns an niederländischen Kunstwerken gedacht werden: namentlich bei der Charakteristik des Stofflichen sowohl, wie besonders auch der Typen. Man darf sich allerdings nicht der klassischen Darstellung des Bouts in Löwen erinnern, mit ihrer Schlichtheit und diskreten Ruhe. Wohl aber mag man überhaupt einmal neben Isenmann, mangels älterer Beispiele, die grossen Blätter der Passionsfolge des Meisters I. A. M. von Zwolle halten, der — noch reiner als Bouts — in derselben altholländischen Tradition wurzelt, wie unser Kolmarer Maler auch, wo er sich niederländisch beeinflusst zeigt. Bei jenem finden sich dieselben primitiv-burlesken Züge, die für unsere Bilder so bezeichnend sind. Einzelne Typen, so etwa der Mann zu Füssen Christi bei der Beweinung und Grablegung, oder einzelne Köpfe auf dem Abendmahl und der Dornenkrönung erinnern in ihrer Abenteuerlichkeit an diejenigen eines Meisters der virgo inter virgines. Dem holländischen wie dem Kolmarer Meister ist gemeinsam das Streben nicht so sehr nach Wiedergabe des Gefühlsgehaltes ihrer Darstellung, sondern besonderes Betonen der Erzählung und der genremässigen Momente. In der starken Verwendung von genrehaften Einzelzügen mit ihrer dezentralisierenden Wirkung im Bildganzen, berührt sich Isenmann ja auch mit seinem Cölnischen Stammesgenossen, dem Meister der Lyversberger Passion[77].

[76] Auch solche Backsteinbauten sind am Oberrhein nicht gerade üblich und vollends Windmühlen, wie auf dem Hintergrunde des Auferstehungsbildes.

[77] Mehr nur Zufallsähnlichkeit wird es sein, dass in den Abendmahlsbildern beider Meister der Judas in dieser Art „Knielauf-Stellung“ sich dem verhängnisvollen Bissen nähert.

Sicher ist, dass auch alle diese Eigentümlichkeiten der altholländischen Malerei, die damals derber zu denken ist, als sie bei Bouts erscheint, bei einem Oberdeutschen besonderes Verständnis finden musste, der auf einer heimischen Tradition fusst, die teilweise mit Nachdruck das Derb-Unschöne und Grob-Charakteristische des Vorgangs betont (Meister von 1446). Was die Charakteristik des Einzelindividuums betrifft, so geht Isenmann weit über das hinaus, was z. B. auch am Niederrhein geleistet worden ist. In den Köpfen seiner Figuren findet sich jede Nuance des krassesten Naturalismus, der vor allem in seinen Bildern den modernen Beschauer fesselt und unterhält. Die Verwendung der brutal-realistischen Schergentypen wird denn auch in allen Handbüchern als seine besondere Eigentümlichkeit bezeichnet.

Der Meister des Hausbuchs.

Man wird von diesen Ausführungen keine neue Charakteristik der Kunst des Hausbuchmeisters zu erwarten haben. Aber trotz der gewaltigen Literatur[78], die über ihn schon vorhanden ist, glauben wir im Folgenden noch einiges nachtragen zu können; ist doch die Frage seines Verhältnisses zur Kunst der Niederlande im Zusammenhang noch nie genauer erörtert worden.

Die Prüfung auf niederländische Einflüsse wird jedenfalls bei der Folge der Stiche relativ am meisten fruchtbar und aufschlussreich sein, erstreckt sie sich doch über die ganze Periode seiner künstlerischen Tätigkeit, die wir, nach der jetzt

[78] Die gesamte Literatur ist zusammengestellt in „Das mittelalterliche Hausbuch", im Auftrag des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft herausg. von H. Th. Bossert & W. F. Stork, 1912. Die Stiche als Publikation der Chalkographischen Gesellschaft Berlin 1893–94 herausg. von Max Lehrs. Für die Chronologie folgen wir im allg. den Ausführungen von Glaser, Monatsh. f. Kunstw. III (1910) 145 ff. und Baer, ibid. 408 ff., die in den Hauptzügen nicht oder kaum voneinander abweichen.

wohl allgemeinen Annahme, von ungefähr 1465 bis nach 1505 ansetzen, während alle erhaltenen wichtigen Gemälde aus der reifen Zeit nach 1480 stammen, also aus jener Epoche, wo die für Deutschland in der niederländischen Kunst wichtigen Elemente grösstenteils bereits aufgenommen und zu integrierenden Bestandteilen des allgemeinen Stils geworden waren. Beim Hausbuchmeister als Maler können wir nur wenig stärkere Beziehungen speziell zur Kunst der Niederlande feststellen, als bei den andern deutschen Künstlern um die Jahrhundertwende auch [79].

Beschränken wir uns also auf die Untersuchung des gestochenen Oeuvres, so sehen wir uns beim Durchgehen der Blätter einer durchaus eigenwilligen Künstlerindividualität gegenüber, die der Betrachtung unter dem speziellen Gesichtspunkt unserer Fragestellung ungleich mehr Schwierigkeiten bietet, als in dieser Hinsicht die früher behandelten Meister. Es herrscht zu keiner Zeit etwa der niederländische Einfluss besonders stark vor; sondern nur gelegentlich bei einzelnen Blättern, die sich zeitlich über die ganze frühe und mittlere Schaffensperiode verteilen, werden wir besonders enge Beziehungen zu besprechen haben.

Obwohl ja unserm Stecher nachgewiesen wurde, dass Kompositionen z. B. des Meisters E S und Schongauers nicht bloss anregend für ihn, sondern mehrfach auch direkte Vorlagen für

[79] Im einzelnen natürlich mancherlei, was ganz besonders an die Niederlande erinnert. Die stark genrehaft wirkende Gruppe würfelnder Kriegsknechte auf der Freiburger Kreuzigung ist am Oberrhein uralt: vgl. das Bild von 1499 in Schaffhausen; mit diesen beiden dann auch Memlings (?) Lübecker Altar von 1491 (der auf den Speer gestützte Zuschauer; die halb vom Rücken gesehene Gewandfigur). Darauf, dass der Meister als einer der ersten die Beleuchtungsprobleme ganz besonders beachtet, wies schon Stork im Hausbuch 49 hin und wie er — jedenfalls im Anschluss an die Altholländer — mit grösster Freiheit Mondschein- und Fackelbeleuchtung zu behandeln weiss; allerdings wäre hier doch als näherliegender Vergleich die Münchener Gefangennahme zu nennen (Vorder- und Hintergrundszene). Bei gewissen Köpfen mit kühngeschnittenen von langen, schwarzen, wirren Haarsträhnen umrahmten Gesichtern Analogien mit jenen merkwürdigen „Zigeunerphysiognomien" des Meisters der virgo inter virgines. Bei der hl. Anna selbdritt (Oldenburg) gemahnen allerlei Accessorien an die Niederlande (Thron mit Statuetten, romanischer Rundbau, etc.); auch die ganze Stimmung; man vgl. den verwandten Stich L. 29 und das hübsche altholländische Bildchen No. 840 in Dresden.

einzelne seiner Schöpfungen waren[80], so setzt sich doch immer wieder seine originelle Persönlichkeit dabei durch, die das Alte zu neuen, lebendigen Eindrücken umzugestalten weiss. Das Bekanntwerden mit niederländischer Kunst bedeutete aber kein temporäres, völliges Aufgehen in der Nachahmung jener neuen Vorbilder für ihn. Vielmehr scheint uns im ganzen Oeuvre der Zusammenhang mit deutscher Kunst — auch nach der geistigen Haltung — unbedingt vorzuherrschen[81]. Von wenigen Einzelfällen abgesehen, wird über die Feststellung von Einflüssen mehr allgemeiner Art kaum hinauszukommen sein. Auch wird man sich des Eindrucks nicht erwehren können, dass eben ein durchaus eigenartiger Künstler jene Vorlagen wohl gekannt hat, aber immerhin frei und geistvoll umzugestalten wusste.

Sehen wir uns also die wenigen Ausnahmen etwas genauer an.

Bei dem frühen Blatte des guten Hirten L. 19 hat Kristeller entdeckt, dass für die Komposition ein niederländischer Holzschnitt (Schreiber 838, Taf. XX) als Vorbild gedient haben muss[82]. Für uns wäre durch diesen Hinweis allein — bliebe er vereinzelt — noch wenig gewonnen. Wichtiger ist schon das Fragment eines grossen Blattes: Boccacio die Geschichte der ersten Menschen schreibend. Lehrs hat dasselbe für unsern Meister in Anspruch genommen und Geisberg dann

[80] Entgegen Lehrs (Ausgabe der Stiche, pag. 2) ist auch Scheibler (Rep. f. Kunstw. XXVII [1904] 569) dieser Ansicht. Einige Fälle zusammengestellt durch Stork im Hausbuch 42 Anm.

[81] Man vgl. nur etwa die Kreuztragung L. 13, die in der ungewöhnlichen Art, Christus am Boden liegend darzustellen, ein frühes Analogon nur in jenem Schaffhauser Bild von 1449 hat, einem charakteristischen Produkt der Bodenseeschule. Vielleicht wäre das eine kleine Stütze für Weizäckers Hypothese (Preuss. Jahrbuch XXXIII [1912] 79 ff.): Konstanzer Herkunft unseres Meisters? — Auch das eine Blatt mit der Himmelfahrt der Maria Magdalena L. 49 findet Analoga der Darstellung noch öfters im oberdeutschen Kunstkreis. Um nur ein Beispiel zu nennen im Suermondt Mus. in Aachen (ehem. Smlg. Bock) als „kölnisch“ um 1450, sicher aber, wie mir auch Herr Direktor Dr. Schweitzer mündlich freundlicherweise bestätigte, oberdeutsch, „Ulmer Schule“.

[82] Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, pag. 90: „der die Gestalt des guten Hirten ziemlich genau, hier allerdings sie frei und geistvoll umgestaltend wiedergibt.“ Schreiber datiert ca. 1470; Stork, Hausbuch 43 Anm. sogar noch früher.

nachgewiesen[83], dass die Figur der Eva vom rechten Innenflügel von Rogiers Sakramentsaltar im Prado entliehen sei. Durch die ursprüngliche Bestimmung dieses Stiches zur Illustration einer Brügger Boccacioausgabe von 1476, erschien auch letzterem der Aufenthalt in jener Stadt vor und um dieses Jahr für unsern Stecher nun vollends gesichert. Allein mit der Zuteilung des Blattes an den Hausbuchmeister, die keineswegs völlig unbestritten ist[84], steht und fällt diese Hypothese.

Unabhängig davon möchten wir nun versuchen, ob sich nicht noch anderweitig Momente beibringen lassen, die für unsere Frage von Bedeutung sein könnten.

Die vier Propheten L. 1—4 sind schon durch Typus, Proportionen und Nischenmotiv recht auffällige Erscheinungen für die oberdeutsche Kunst. Vergleichen wir nun aber jene Figuren, die als gemalte Statuen in Nischen auf Rück- oder Aussenseiten von Altarflügeln des niederländischen Kunstkreises vorzukommen pflegen, so werden die unsrigen sofort verständlich[85]. Erinnern wir uns ferner, dass wir solche Gestalten nicht nur vereinzelt, sondern als ganze Serie vorkommend kennen, etwa auf den grau in grau gehaltenen Aussenseiten der Flügel des Altars von S. Omer (Berlin) des Simon Marmion[86]. Schon angesichts solcher Analoga scheint es kaum noch zu bezweifeln, dass in den vier Stichen tatsächlich eine Reminiszenz an eine niederländische Vorlage zu sehen ist.

Nun erfährt aber die Hypothese Baers[87], der sie sich — allerdings ohne genauere Angabe der Gründe — in den Niederlanden selber anlässlich des Aufenthaltes um 1475/76 entstanden denkt, in überraschender Weise noch eine kleine Bestätigung.

---

[83] Preuss. Jahrb. XXIII 1902 (Lehrs). „Der Cicerone" I (1909) 245 ff. (Geisberg).

[84] Glaser a. a. O. 154.

[85] Herr Dr. E. v. Meyenburg machte mich darauf aufmerksam, dass Prophetengestalten, den unsrigen motivisch äusserst ähnlich, auch auf der Altartafel sich befinden, die auf Mariae erstem Tempelgang des Meisters des Marienlebens sichtbar wird (München, A. Pin. No. 24).

[86] La peinture française: I. Les primitifs, par Jean Guiffrey et Pierre Marcel, Paris (Morel succ.) Eggimann. Taf. 29—30.

[87] a. a. O. 416.

Ein bisher unbekanntes Holzschnittunikum[88] zeigt zwei Propheten-figuren in Nischen gegeneinander gewendet (vgl. das umstehende Bild in Originalgrösse).

Dass wir es mit einem Erzeugnis niederländischer Holzschneidekunst zu tun haben, lehrt der Vergleich. Und zwar findet sich diese Technik, die mit geraden, kurzen Strichelchen (in senkrechten Reihen, schräg gestellt, oft mehrere nebeneinander in engen Intervallen) die Schatten modelliert, nirgends bei deutschen, sondern nur bei niederländischen Holzschnitten aus dem dritten Viertel des XV. Jahrhunderts; es ist unverkennbar der Stil der Blockbücher (vgl. die biblia pauperum oder ars moriendi; Schreiber, Taf. 39 ff, 98 ff, 107). Am Ende der siebziger Jahre findet sich dann schon nichts Vergleichbares mehr.

Die linke Figur stimmt schlagend überein mit der des Hausbuchmeisters L. 4. Die menschliche Gestalt ist, nur wenig verkleinert, aufs sorgfältigste kopiert. Die ungemeine Lebendigkeit und grosse Frische des Ausdrucks, sowie auch die zarten Werte von Licht und Schatten beim Stich, hat der Holzschneider noch leidlich wieder herausgebracht. Allein seine eigenen Zutaten: die beiden dreieckigen Füllungen über dem halbrunden Nischenabschluss, der quadrierte Fussboden, sowie die äussere Umfassungslinie sind nicht nur grob, sondern geradezu sinnlos. Sie weisen auf einen Künstler ohne eigene Anschauung, der diese Verschlechterungen zu der getreuen Kopie hinzufügte, ohne jeden Zusammenhang mit der Nische.

Dass der Holzschnitt nach dem Stich kopiert ist und nicht umgekehrt, bestätigen auch einige Kleinigkeiten. Für die Art, wie z. B. oben in der Nischenlaibung die eine Strichlage diagonal auf eine andere trifft, bezw. plötzlich und unvermittelt aufhört und in neuer, veränderter Richtung wieder beginnt, ist uns sonst kein Beispiel bekannt. Bei Kenntnis der Stichvorlage erklärt sich das jedoch sofort an den Kreuzlagen (die der Holzschnitt nicht wiedergeben kann) und ihrem Auslaufen an dieser Stelle. Ferner scheint dem Hausbuchmeister beim Ziehen der innern

[88] Der Güte des Besitzers, Herrn Ernst von Bendemann in Zürich, verdanke ich die Kenntnis des Blattes und seine Ueberlassung zum Studium. Es stammt aus der Sammlung seines Grossvaters, des bekannten Historienmalers und Direktors der Düsseldorfer Akademie.

Umfassungslinie der Nische, gerade oberhalb des linken Ellbogens, der Stichel ausgeglitten zu sein; es entstand ein kurzer, nach oben abstehender Strich. Auch diesen hat der Holzschneider pedantisch genau nachgebildet. Derart lassen sich bei genauem Zusehen noch eine Reihe ähnlicher Indizien nachweisen. Dass das Original im gleichen Sinne wiedergegeben ist, beweist nichts gegen die Abhängigkeit; wurden doch auch die Blockbücher gleichseitig kopiert.

Unsern Stich L. 4 selber hat man sich als in den Niederlanden vom Hausbuchmeister entworfen zu denken, der dabei durch eine Vorlage in der Art der anfangs erwähnten angeregt war. Alsdann hat das Blatt daselbst als Vorbild für einen Holzschnitt gedient, der, wie das altertümliche Vergleichsmaterial dartut, zeitlich unmittelbar nach dem Stich entstand. Dem Papier nach zu schliessen ist er ein Abdruck von der alten Platte und gibt das Vorbild etwas vergrössert und zu seinem Schaden oben und unten in der Architektur vervollständigt wieder.

Mit dem Gegenstück des Holzschnittes, das im Original des Hausbuchmeisters nicht mehr erhalten ist, sind es nun schon fünf Figuren dieser merkwürdigen Prophetenserie. Dass wir es nämlich mit einer solchen zu tun haben, ist nicht nur aus ihrem tatsächlichen Vorkommen in der Malerei (s. o.) zu schliessen, sondern auch aus der leichten Schrägstellung der Figuren, die von selber zu paarweiser Anordnung drängt. Bei L. 1—4 sind drei Stücke nach rechts, nur eines nach links stehend. Nehmen wir nun noch das neue Gegenstück, so hätten wir also schon zwei „Paare“ [89].

Eine verwandte Erscheinung ist der Stich mit St. Johannes Baptista L. 35. Auch dieses Blatt denkt sich Baer in den Niederlanden selber gestochen. Unter den dort entstandenen Darstellungen dieses Heiligen scheint es mehr die holländische Fassung gewesen zu sein, die unserm Meister Eindruck machte. Des Dirk Bouts' Nischenfigur in Wörlitz lässt sich, namentlich für den älteren, langbärtigen Kopftypus vergleichen, ohne dass

[89] Herrn Dr. E. Mayor in Basel danke ich für seine gütige Meinungsäusserung über dieses Blatt. Der Entstehung und Bestimmung der merkwürdigen Holzschnitte auch auswärts noch nachzuforschen, war mir durch den Kriegsausbruch leider einstweilen unmöglich.

sie jedoch als unmittelbares Vorbild zu denken wäre; auch der linke Flügel der Münchener „Perle von Brabant“ für die Art, wie der rechte Arm und die Beine vom Gewand frei bleiben. Sonst aber scheint der Künstler mit dem für das äussere Schema vorbildlichen Motiv in allen Einzelheiten frei verfahren zu sein: die Figur frontal zum Beschauer gestellt, das Lämmchen ruht direkt im linken Arm (ohne das traditionelle Buch), zerfetztes Gewand, Nymbus, Stand und Spielbein gewechselt, verkleinerte Nische.

Die Verkündigung L. 8 wäre ohne ein niederländisches Vorbild in der Art des Kolumba-Altars undenkbar. Direkte Zusammenhänge beider Werke sind nicht anzunehmen; der Abweichungen sind schon zu viele. Rogiers berühmte Verkündigung hat jedoch sicher als bestimmendes Urbild für das Schema der Komposition gedient, wohl vermittelt durch die teilweise veränderte Replik eines (vielleicht holländischen) Nachfolgers.

Der Bildausschnitt ist anders genommen, breiter, niedriger; das Ganze hat veränderte Proportionen erhalten und auch das Verhältnis von Figur zu Raum ist nicht mehr dasselbe. Erinnert die Haltung Mariae im grossen Ganzen noch an Rogier, so ist der Engel schon völlig abweichend gegeben. Nichts mehr von jenem Schwung, jener eleganten Kurvigkeit und Steilheit von Kontur und Formen. Wie bei der Maria, so herrscht auch beim Engel mehr ein Gefühl für eine gewisse Massigkeit vor; schon die Art, wie hier das schwere Pluviale die Figur umschliesst, wie die breiten Stäbe in wenig bewegter Linie zu Boden führen, lässt sich nicht mit dem Kolumbabild, sondern eher schon mit holländischen Schulprodukten zusammenbringen. An ein derartiges gemaltes Vorbild erinnert nicht sowohl die veränderte Lokalität (Fenster, etc.), als auch Details, wie das Pult mit Kissen, Buch und Leuchter darauf, die hier mit sehr viel Sorgfalt durchgearbeitet sind. Auch hängt auf unserm Stich an der Bettrückwand eine Kusstafel, wie sie sich nicht bei Rogiers Verkündigung, wohl aber z. B. auf jener im Louvre genau an gleicher Stelle wiederfindet[90].

Interessant ist es auch um Maria mit dem Kinde L. 26

[90] Mit der aber keine nähere Verwandtschaft im Stilgefühl besteht. Abb. Burl. Magaz. XIII (1908) 162 und Winkler Taf. 23.

bestellt. Sie geht im Gegensinn ganz auffällig gut zusammen mit jener Madonna des Jan van Eyk, die uns in einem arg übermalten Altärchen des Nicl. van Malbeke, Abt von S. Martin in Ypern (Slg. Helleputte in Löwen) erhalten zu sein scheint[91]. Beim ersten Blick auf Stich und Bild gewahrt man schon die Gemeinsamkeit der Motive: Mariae Stellung, Kopfhaltung, die Art, wie das Kind hochgenommen und getragen wird, der enge Zusammenschluss beider Köpfe, die Bewegung des Kindes bis in viele Einzelheiten[92]. Dann auch Details, wie das Haar, an der Stirne durch einen Reif gehalten, hinter dem Ohre vorbei auf die Schulter verläuft und, sich dort ausbreitend, in den Körperkontur überleitet. Dann scheint uns überhaupt der ganze Figurenumriss verwandt. Auch hier wieder bewirkt der voluminöse Mantel beim Beschauer dieses Gefühl von fester, blockartiger Massigkeit, von einer schweren Monumentalität, wie sie sonst dem Meister nicht eignet. Man vergleiche, um das sofort zu fühlen, etwa seine andern Marien mit dem Kinde L. 23 und 27, jene unten eingezogenen, schwungvollen, noch „gotischen" Madonnen. Sogar die Art der Mantelfalten dürfte noch genannt werden. Wie beim Vorbild, so entstanden auch hier in der Mitte durch Heraufziehen des Gewandes einige konische Steilröhren und diese sind beidseitig umrahmt von mehr kürzeren, einwärts umgebrochenen Faltengebilden.

Noch eine Kleinigkeit: dass Maria das Auge senkt, hat nichts Besonderes auf sich; wenn aber auch beim Kinde Blick- und Bewegungstendenz so stark nach abwärts gehen, so ist dies, was z. B. bei einer himmlischen Erscheinung wie der Madonna auf der Mondsichel noch aus dem Thema verständlich wäre, hier nicht von sich aus gegeben und durch den Apfel in des Knäbleins

[91] Wenigstens was die Komposition betrifft, die durch Repliken und Nachzeichnungen (sowie auch Bilder des Petrus Christus) gesichert scheint. Vgl. Kämmerer, Hubert und Jan van Eyk, Bielefeld und Leipzig 1898 („Künstlermonographien" Bd. 35) 98 f.; Friedländer im Rep. f. Kunstw. XXVI (1903) 68 f. Voll, Altniederl. Malerei 46 und 264; Fierens-Gevaert a. a. O. 17 und schöne grosse Abb. XV.

[92] In diesen Zusammenhang gehört auch das „neueste" Bild des Hausbuchmeisters: die Madonna auf der Mondsichel (Köln, Kunstgew. Mus.) Voss, Archiv f. Kunstw. 1913, Taf. 51. Vgl. aber nicht nur, wie dort gesagt, L. 27, sondern auch L. 26.

Hand nur mangelhaft motiviert. Es wird aber ohne weiteres klar, kennt man das Eykische Vorbild mit dem knienden Stifter.

Angesichts des Stiches mit dem abgeschlagenen Haupt Johannis des Täufers L. 37 möchten wir vermuten, dass eine Reminiszenz an jene „Johannisschüsseln“ vorliegt, wie sie besonders häufig in den südlichen Niederlanden und den niederrheinischen Gebieten vorkommen[93].

Mit mehr Sicherheit ist beim Blatt mit den Häuptern Christi und Mariae L. 16 die Anlehnung an eine in der altniederländischen Malerei sehr beliebte Darstellung festzustellen. Die für einen Stich doch ganz ungewöhnliche Anlage in Diptychonform führt ganz von selber auf den Gedanken an jene Bilder, wie sie die nordischen Meister von Jan van Eyk bis Massys so oft gemalt haben. Man vergleiche etwa das schöne Stück des Flémallers (Slg. Johnson, Philadelphia)[94]. Die Formbehandlung und Durchbildung im Einzelnen ist durchaus frei. Nur das äussere Schema der niederländischen Vorlage muss unsern Stecher zur Nachbildung gelockt haben.

Neben Werken der gleichzeitigen deutschen Kunst sind diejenigen des Hausbuchmeisters gewiss oft von recht fremdartiger Wirkung; es ist bei ihm vielfach eine ganz andere Art des Sehens und Auffassens der Dinge. Und sicher bieten sich für manches Auffällige zum mindesten Analogien in der holländischen Kunst; etwa beim Meister der virgo inter virgines und dem Zeitgenossen Geertgen tot sint Jans und dessen Kreis, sowie dem Stecher J. A. M. von Zwolle. Sowohl für gewisse Themata, als auch für die freie Figurenverteilung, die sich der Landschaft unterordnet, das Unkonventionelle vieler Erfindungen, dabei auch das stärkere Betonen des irdischen Moments an religiösen Darstellungen. Nur dort auch finden sich drastische Genregruppen von ähnlich frischer Wirkung, wie bei unserm Meister.

[93] Eine dem Flémaller nahestehende Bildergruppe stellt Winkler 20 f. zusammen. Ein anscheinend niederl. Bild ausserdem in Oldenburg (Gall. No. 270 als oberdeutsch, Ende XV. Jh). Aufbewahrungsort und Kultzentrum des Johannishauptes ist Amiens Kerler, Patronate der Heiligen). Aehnliche, gemalte Darstellungen, wie in den Niederlanden so häufig, kommen damals nur in Oberitalien (Padua) und dann im Mailändischen Kunstkreis wieder vor.

[94] Winkler Taf. 3.

Etwa bei den Blättern mit Bauern und Bettlern (L. 64, 65, 82, 83) hat man mit Recht, allerdings unter Hinweis auf spätere Kunst, an Holland erinnert.

Im Hinblick auf alle Beziehungen und Einflüsse, die das Oeuvre des Hausbuchmeisters aufzuweisen hat, kann es nun vollends als gesichert gelten, dass er an Ort und Stelle selber, in den südlichen Niederlanden und in Holland, mit den Vorbildern bekannt geworden ist. Nicht aber, dass sich die direkte Beeinflussung in plötzlicher Abkehr von bisher verfolgten Tendenzen und völliger Umorientierung geäussert hätte. Die starken Eindrücke von niederländischer Kunst berührten verwandte Saiten bei unserm Meister. Die Kenntnis von Werken der Altholländer lehrte ihn die Umwelt in derselben Weise künstlerisch erfassen, wie es jene taten. Wenn seine Linie stumpf und ohne Elastizität ist, wie bei jenen, so ist dafür seine Auffassung noch natürlicher, die Wirkung persönlicher und überzeugender. Die immer neuen, lebendigen Eindrücke sind von einer Munterkeit, der keine formelhafte Vorstellung zu Grunde liegen kann. Als bezeichnend erachten wir den Umstand, dass er sich beim Besuch der Niederlande (Brügge 1475/76 und 1488) teils an Jan van Eyk und seine Schule hält, teils sich besonders zu den Holländern hingezogen fühlt. Die Kunst des Rogier muss im wesentlichen spurlos an ihm vorübergegangen sein; für dessen Kompositionen mit ihrer Grazie und Intensität der ausdrucksvollen Linie, sowie die hochgespannte dramatische Auffassung des Vorgangs, scheint er kein Organ besessen zu haben. Ein reifes spätes Blatt, wie die unvergleichliche Kreuzigung L. 15 zeigt, dass sein Temperament, wie bei den Holländern, im Grunde auch in der Schilderung des Stimmungsmässigen sein Bestes und Höchstes zu leisten vermag.

Schwäbische Kunst.

Obzwar nur in losem Zusammenhang mit dem vorgehend betrachteten rheinischen Kunstgebiet stehend, lassen sich durch eine Untersuchung von Werken des schwäbischen Kunstkreises doch einige verwandte Probleme berühren und weitere Aufschlüsse für unsere Spezialfrage gewinnen. Wir werden nicht nur die bisherigen allgemeinen Resultate über das Verhältnis deutscher Malerei im XV. Jahrhundert zur niederländischen wiederum bestätigt finden. Speziell bei der Frage nach Herlins Jugendkunst, die seit der verdienstvollen Monographie von Haack[95] in ihren Beziehungen zur vorausgegangenen Ulmer Kunst wieder zur Diskussion gestellt ist, ergibt sich eine ähnliche Stufenfolge der Entwicklung, wie wir sie am Oberrhein vom Meister ∈ S zu Schongauer feststellten. Eine Untersuchung der Werke Herlins wird sich auch deshalb lohnen, weil er doch als der Hauptvertreter der deutschen Malerei unter dem direkten Einfluss niederländischer Kunstwerke bezeichnet wird.

Das wichtigste Denkmal des Ulmer Kunstkreises in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist der **Sterzinger Altar von 1458.** Versuchen wir über sein Verhältnis zur niederländisch-burgundischen Kunst, das schon öfters besprochen worden ist, uns Klarheit zu verschaffen, um dadurch auch eine sichere Basis für weitere Untersuchungen bei Herlin zu gewinnen.

---

[95] Friedrich Haack, Herlin, Strassburg 1900 („Stud. z. deutschen Kunstgesch." Heft 26). Was seither in der Literatur Herlin zugeschrieben wurde, ist teilweise sehr problematischer Natur und kann als unwesentlich wegbleiben. Konrad Lange im Stuttgarter Gemäldekatalog (1907); vgl. dazu Monatsh. f. Kunstw. VII (1914) 48. — E. G. Bolze im Anz. schweiz. Altertkde. N. F. X (1908) 131. — Monatsh. f. Kw. III (1910) 143 u. Taf. 31. — G. A. Burkhart, Forschungen über Friedrich Herlin, Erlangen 1912 („Beiträge z. fränkischen Kunstgesch." hrsg. v. Friedr. Haack, Bd. II). Für den Rothenburger Altar vgl. die Photos von Dr. F. Stoedtner-Berlin, für alles übrige die von A. Hoefle-Augsburg.

„Es ist oft ausgesprochen worden und bedarf keines neuen Beweises, dass die Sterzinger Tafeln einen niederländisch beeinflussten Stil aufweisen. Anderseits geht man zu weit, wenn man ausgerechnet die beiden erhaltenen späten Altäre des Rogier in München und Berlin als Vorbilder für den Meister annimmt und gar noch indirekt Datierungsergebnisse für beide Triptycha herausschlagen will[96]." In Sterzing enthalten gerade die am besten vergleichbaren Mariengeschichten noch sehr viel altertümliche Momente[97], die, eher noch als auf Rogier, auf eine etwas ältere Künstlergeneration als Quelle des niederländischen Einflusses hinweisen. Mit mindestens demselben Recht wie der Kolumba-Altar, können neben das Sterzinger Dreikönigsbild Darstellungen gehalten werden, wie jene nur noch in späten Kopien erhaltene Komposition des Meisters von Flémalle[98]; allenfalls noch Darets Berliner Bild, wenn auch nur für die allgemeine Haltung. Diese Stücke sind u. E. charakteristisch für diejenige Stilstufe flandrischer Kunst, von der hier die niederländischen Elemente herzuleiten sind. Analoges gilt etwa auch vom Vergleich der Geburt Christi hier und auf dem Bild in Dijon.

Nach dieser Richtung weisen dann auch die Anzeichen bei den Tafeln mit dem Tode Mariae, indem wiederholt auf die Beziehungen hingewiesen wurde, die zwischen dem Bilde in

[96] Winkler a. a. O. 129. Stadlers Ausführungen (a. a. O. 72 ff.), die ein Abhängigkeitsverhältnis vom Kolumbaaltar postulieren, vermögen wir nicht beizupflichten. Auch Hermann Voss, Der Ursprung des Donaustils, Leipzig 1907, pag. 56 ff. zweifelt am Vorbild Rogiers. Sein Hinweis auf den burgundisch-französischen Stil ist aber zu allgemein und, so formuliert, sicher nicht zutreffend. Auch er meint im Grunde genommen damit denselben Kunstkreis, in dem ja auch die Eyks, Daret, der Flémaller und Rogier stehen. Auch die Kunst des von ihm herangezogenen Franzosen Marmion ging daraus hervor. Der Hof in Dijon ist eben damals die Zentralkulturmacht und der Brennpunkt des ganzen Kunstkreises.

[97] Natürlich ist hier nur vom Formalen, der Komposition die Rede. Körper und Stilgefühl beginnen sich schon umzuorientieren, worin wir mit Stadler einig gehen (s. u.).

[98] Berlin No. 538, vgl. Katalog 1912. Nach Winkler von Daret herzuleiten (vgl. allg. Anlage, Stall, Ausblick, Maria, Handkuss, etc.). Ferner eine Zeichnung im Städelschen Inst. in Frankfurt, Inv. No. 738 „niederl. Meister um 1460". Publiziert im Frankfurter Handzeichnungswerk XVII, 7 (1914).

Sterzing und jenem, in der Komposition letzten Endes eben doch vom Flémaller herzuleitenden Londoner Stück bestehen[99].

Neuerdings wurde nachzuweisen versucht, dass das Bild eines Rogierschülers die direkte Vorlage für die Sterzinger Verkündigung abgegeben habe. Hatte noch Stadler nicht überzeugend diejenige des Kolumba-Altars als Urbild der unsrigen herangezogen, so stellt nun Winkler[100] das Schulbild Rogiers im Louvre damit zusammen und will so indirekt auch seinen Kopisten chronologisch festlegen. Soviel wird ihm gewiss zuzugeben sein, dass das gesuchte Vorbild ganz ähnlich ausgesehen haben muss. Das Pariser Stück scheint jedoch, was Raum-, Licht- und Interieurbehandlung betrifft, schon sehr entwickelt, sodass wir nicht glauben können, es liege tatsächlich in Sterzing in stark vereinfachter Kopie wieder vor; der deutsche Meister hätte es gewiss gründlicher wiedergegeben[101]. Auffällig aber und für unsere schon an Hand der übrigen Tafeln entwickelte Annahme von Bedeutung erscheint der Umstand, dass wir also auch an die Verkündigungsdarstellung am nächsten herankommen mit einer Vorlage, die rein formal wiederum eine Menge altertümlicher Momente aufweist, welche noch in die Nähe Flémallers führen[102]. Schmarsows kaum beachteter und vereinzelt gebliebener Hinweis auf diesen Meister fände dadurch eine kleine Stütze[103].

Es bieten sich also keinerlei Anhaltspunkte, um Stadler

[99] Stadler 83 f., 156. Hulin, Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands, Bruges 1902, pag. 23. Winkler 14 eher gegen Verbindung mit dem Flémaller.

[100] Stadler 60 ff., Winkler 126 ff. und Taf. 23.

[101] Das Pariser Bild ist u. E. das Werk eines Rogierschülers, der sich in der Komposition an ein Stück des Flémallers selbst oder seines Kreises angelehnt hat. So urteilte, wie ich nachträglich sehe, schon E. v. Bodenhausen, Gerard David, München 1905, pag. 147 Anm. 3.

[102] Das gibt auch Winkler 127 zu: „Der Anklänge sind in der Tat nicht wenige." Als kleine Bestätigung diene, abgesehen vom Vergleich mit den andern Verkündigungen und Interieurs beim Flémaller, dass L. M. Richter (Burl. Magaz. XIII [1908] 161) in diesem Bild sogar die Kopie nach dem verlorenen Mittelstück des Werlaltars sehen wollte, was auch L. v. Baldass (Mitteilgn. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1914, pag. 13) sehr einleuchtend scheint.

[103] Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn ... 1460-80, in „Abhandlgn. d. phil.-hist. Klasse d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. XXII [1903] 51.

beipflichten zu können, der eine direkte Abhängigkeit des Sterzinger Meisters von Rogier annimmt, und zwar infolge von Autopsie von dessen Werken in den Niederlanden selber. Die Sterzinger Bilder sind nach ihrer stilistischen Haltung sowohl, wie in den einzelnen Kompositionen noch viel zu einfach, kalt und trocken, um als abhängig von Rogier zu gelten. Alle Anzeichen führen auf eine frühere Zeit. Die Kunst, die hier noch vorbildlich war, steht derjenigen des Meisters von Flémalle noch nahe und hat ja auch in Oberdeutschland schon zur Zeit des Konrad Witz Eingang gefunden.

An dieses Resultat werden wir uns bei Betrachtung von Herlins Jugendwerken alsbald zu erinnern haben.

Erst vor kurzem wurde auf Grund neuer archivalischer Entdeckungen[104] die bisherige Chronologie der **Werke Herlins** umgestossen und dieselben neu gruppiert. Die interessanten Ausführungen und Anregungen Lossnitzers[105] begrüssten wir mit einer gewissen Genugtuung, als Bestätigung eigener, auch schon gehegter Bedenken gegen jene von Haack aufgestellte Chronologie, die auch uns historisch und stilistisch nicht endgiltig gesichert und der natürlichen Entwicklung nicht völlig zu entsprechen scheint[106]. Nun aber schliessen sich die Altäre von 1459 und 1466, die Votivtafel von 1467 und das Ecce homo von 1468 zu einer Gruppe von Frühwerken zusammen. Der Bopfinger Altar von 1472 steht in der Mitte. Da es gelungen ist, den Zeitpunkt der Bestellung der Schreinfiguren für den undatierten Georgsaltar zu ermitteln, so kann derselbe als um 1477—78 entstanden fixiert werden. Der Familienaltar von 1488 macht den Beschluss.

Untersuchen wir nun Herlins Oeuvre der neu gefundenen Entstehungsfolge nach auf unsere Spezialfrage, den niederländischen Einfluss hin. Indem sich in der Art, wie dieser auftritt

[104] Gümbel im Rep. f. Kunstw. XXIX (1906) 233 ff.

[105] Max Lossnitzer, Veit Stoss, Leipzig 1912, bes. 29 ff., 77 ff.

[106] Bei seiner Auffassung von Herlins Verhältnis zur Kunst der Niederlande, insbesondere zu der Rogiers, wird das vor allem deutlich. Stadler 192 ff. hat Einiges berichtigt, namentlich für das Frühwerk in München-Nördlingen, hält aber im übrigen an den bisherigen Anschauungen fest.

und nachwirkt, eine natürliche Entwicklung zeigt, so ergibt sich also auch von unserm Gesichtspunkt aus eine Bestätigung der Ausführungen Lossnitzers[107].

Die **Altarflügel von 1459 in München und Nördlingen** haben in ihrem Verhältnis zur niederländischen Kunst eine ganz verschiedene Beurteilung erfahren[108].

Bei Betrachtung zunächst der Verkündigung ist denjenigen Forschern beizupflichten, welche namentlich die primitiv-oberdeutschen Elemente des Bildes hervorheben[109]. Entgegen Haack und Stadler stellen wir die Madonna noch nicht in den Zusammenhang mit der grossen Familie der Verkündigungsmaria des Kolumba-Altars ein, entsprechend unsrer Stellungnahme schon beim Sterzinger Bild. Hier klingt noch Lochners klassische Darstellung nach. Wenn auch schon das neue Stilgefühl Proportionen und Figur etwas zu durchsetzen beginnt, so ist doch das formale Gerüste dasjenige der alten Generation. Man vergleiche das Cölner Dombild, z. B. für das Zimmer, dessen Hintergrund der an einer Stange hängende Vorhang bildet, ferner für den Zusammenschluss von Betpult und Oberkörper, so also, dass dasselbe halb vor die Figur und so hochgerückt, einen Teil des Leibes, sowie Hand und Arm, welche mit dem Buch beschäftigt

---

[107] Während sich der Druck dieser Arbeit verzögerte, erschien im Septemberheft der Monatshefte für Kunstw. VII (1914) 323 über Herlin ein Aufsatz von Julius Baum, der, von anderm Gesichtspunkt ausgehend, fast überall zu denselben Ergebnissen wie wir gelangt ist. Um dort Gesagtes nicht zu wiederholen, wurde unser Kapitel über Herlin an einigen Stellen gekürzt. Wir verweisen daher nachdrücklich auf die vorzüglichen Ausführungen Baums, als willkommene Ergänzung dieser Darstellung.

[108] Haack: stärkste Beeinflussung durch Rogier, dessen Vorbild aber in verhältnismässig freier Weise gefolgt worden sei. Entstanden nach der Rückkehr aus den Niederlanden. Stadler: Beziehungen zur Ulmer Kunst; hat die direkte Kenntnis von Werken Rogiers nicht zur Voraussetzung; niederl. Reise erst später ausgeführt. Winkler 173 Anm. 2: wieder wie Haack. Sein Argument: „es wäre auch merkwürdig, wenn H. zu einer Zeit, wo er schon gute Aufträge erledigt resp. in Aussicht hatte, eine niederländische Reise angetreten hätte," ist allerdings nicht stichhaltig. Man denke z. B. an Dürers zweite italienische und die niederl. Reise.

[109] Ein Gleiches wäre auch von der Anbetung der Könige in München zu sagen, die keineswegs Rogier zur Voraussetzung zu haben braucht. Kehrer a. a. O. bietet viel interessantes Vergleichsmaterial.

sind, wegdeckt. Angesichts dieser Zusammenhänge und nicht zu leugnender Aehnlichkeiten mit der Sterzinger Tafel wäre es doch sonderbar, sich, wie das Haack tut, direkt nach der Rückkehr Herlins aus den Niederlanden diese Verkündigung gemalt zu denken, während sich die Reisereminiszenzen dann erst bei den folgenden Werken bemerkbar machen würden. Doch sehen wir noch weiter zu.

Bei der thronenden Madonna im Münchener National-Museum erklärte Haack unter Hinweis auf ein wenig erfreuliches Schulbild Memlings[110] den ersichtlichen niederländischen Einschlag durch Anlehnung Herlins, wenn nicht an diesen Meister selbst, so doch an eine beiden gemeinsame Vorlage. Winkler betont mehrfach[111], dass diese Madonna ohne Rogiers Vorbild in der Komposition undenkbar wäre, ja er nennt sie geradezu unter den Bildern, die unmittelbar von der Lukasmadonna abhängen.

Nun sind wir einem ganz ähnlichen Motiv bereits begegnet: Schongauers Stich der Madonna auf der Rasenbank B. 30. Wir können auf unsere dort gemachten Wahrnehmungen verweisen, wonach wir dasselbe nicht von Rogier, sondern schon vom Flémaller herzuleiten geneigt sind. Der von Winkler angenommene Zusammenhang mit dem Kreis jener Derivate von der Lukasmadonna ist nicht nachweisbar[112]. Auch bei diesem Bilde sind also keine zwingenden Argumente beizubringen, die auf frisch empfangene Reiseeindrücke schliessen lassen[113].

Allein nur schon die grössere Weichheit unsrer Bilder gegenüber den späteren Altären würde zur Ansetzung in eine Zeit zwingen, die noch vor der allgemeinen Verschärfung und Verfeinerung liegt, welche durch den niederländischen Stil auf-

[110] Frankfurt, Städel. Inst. No. 116. Photo Bruckmann. Nicht bei Voll a. a. O. („Klass. d. K.“)

[111] a. a. O. 76, 173.

[112] Solche Kompositionen der Maria mit dem Kinde auf dem Thron mit Baldachin finden sich, wohl von derselben vor Rogier zu denkenden Quelle herstammend, schon vor der Jahrhundertmitte; vgl. z. B. Berlin No. 1205 „Mittelrhein. Meister um 1440.“

[113] Nach Ausschaltung Rogiers und Annahme älterer Vorbilder gehen wir durchaus einig mit Stadlers (197 f.) Beurteilung dieses Herlinschen Frühwerks und somit auch von des Meisters Anfängen.

gekommen ist. Und an der frühen Datierung ist angesichts des eben gewonnenen stilistischen Befundes, auch trotz der Einrede Lossnitzers[114] gegenüber der in ihrer jetzigen Erhaltung gewiss nicht einwandfreien Jahreszahl auf dem Bilde, doch nicht zu zweifeln.

Bei diesen beiden Flügeln hat man es also mit Frühwerken zu tun, die beinahe noch dieselbe Stilstufe oberdeutscher, speziell Ulmer Kunst repräsentieren, wie die Sterzinger Bilder. Wenn sie diesen auch weder nach Raumgestaltung noch nach Behandlung der Figuren gleichkommen, so ist doch zuzugeben, dass sie immerhin gegenüber Sterzing einen gewissen Fortschritt zeigen auf spätere, durch Rogier bestimmte Werke Herlins hin. Auch hier ist, wie wir das beim Sterzinger Altar feststellten, die niederländische Kunst vorbildlich gewesen, welche derjenigen des Meisters von Flémalle noch nahe steht; in ihrem Verhältnis zu derjenigen der Rogiergeneration sind beide Werke als interessante Grenzfälle zu betrachten.

Nicht anders verhält es sich bei den übrigen Frühwerken.

Auch der **Rothenburger Hochaltar** von 1466 ist noch durchaus altertümlich. Nur die Szenen mit der Darstellung im Tempel und der Verkündigung sind auszunehmen. Dass beide ihr Vorbild bei Rogier haben, ist unbestreitbar. Doch scheint bei der Verkündigung, trotz weitgehender Uebereinstimmungen, namentlich in der Haltung der beiden Figuren[115], mit dem linken Flügel des Kolumba-Altars, hier nicht dieses bekannte Bild kopiert zu sein. Die leicht veränderte Anlage des Zimmers mit dem Ausblick durchs Fenster muss auf einer andern, anscheinend nicht mehr erhaltenen Verkündigung Rogiers zu sehen gewesen sein. Einen Nachklang davon glauben wir in jenem schönen, späten Stück im Metropolitan Museum, New-York (ehem. Slg. Kann, Paris) erblicken zu können[116]. Dieses zeigt, ganz ähnlich wie in Rothenburg, den wohlgepflegten Hausgarten (sichtbar durch ein Fenster in der Mittelwand des Zimmers), der von einer hohen Mauer

[114] a. a. O. Anm. 150.

[115] Während allerlei Details, die aber gewiss auch von irgend einer Variante kopiert sein werden, abweichen, so z. B. das gesäumte dunkelgefütterte Pluviale.

[116] Winkler 70 und 135. Abb. Burl. Magaz. VII 140 und „Museum“ X Taf. 20.

umschlossen wird und aus dem man ins Freie gelangt durch ein mit Zinnengiebeln und Treppentürmchen versehenes Torgebäude. Herlin gibt dies Motiv, das auch sonst noch bei Rogier und den Niederländern begegnet, mit grosser Genauigkeit wieder.

Wenn sich nun auch sonst noch vereinzelte Motive und Figuren Rogiers in den übrigen Bildern verwendet finden[117], so ist der Altar als Ganzes doch durchaus unberührt von der Kunst dieses Meisters. Die Art und Weise, wie hier die fremden Elemente vorkommen und verwertet sind, lässt deutlich erkennen, dass sie Herlin nur indirekt bekannt geworden sein müssen. Durch Nachzeichnungen und Studien nach flandrischen Originalwerken, die damals dieselben Dienste taten, wie in der Jetztzeit die Photographien, wird es gegangen sein. Sie finden sich ja heute noch zu Dutzenden in den anonymen Beständen der Kupferstichkabinette.

Das Vorbild der **Maria von 1467** in der Jakobskirche zu Rothenburg würden wir am ehesten in jenem Kreis um Rogier suchen, dem die altertümliche sog. Vendraminmadonna in Wien entstammt. Für die hl. Barbara ergeben sich, besonders für kostümliche Details, Analogien beim Meister von Flémalle[118].

Mit dem **Bopfinger Altar von 1472** beginnt der niederländische Einfluss stärker zu werden. Wenn irgendwo, so kann hier von direkten Teilkopien gesprochen werden, sowohl was Hauptelemente des Bildes, als auch nebensächlichste Details betrifft[119].

Der undatierte, von Haack auf Grund einer alten unrich-

[117] Auch die Typen Josephs und Mariae sind ursprünglich von Rogier herzuleiten. Ausserdem allerlei auffällige Details; z. B. der Kopfputz der Dienerin (?), die beim Tod Mariae in sonst nicht üblicher Weise assistiert (vgl. dafür das Fräulein mit den Tauben auf dem Columbaaltar, bei der das Haar in einem Zopf geflochten aus dem Kranz hervortritt). Ferner allerlei bekannte architektonische Details, wie das Kircheninnere (Darstellung), der romanische Turm mit den vier Eckausbauten und derjenige mit ausgebogener Kranzmauer.

[118] Z. B. die Aermel; vgl. die eine Hebamme der Geburt Christi in Dijon oder jene weibl. Figur am l. Rande der Berliner Kreuzigung.

[119] Man vgl. gegenüber Stadlers Behauptung 193 nur etwa den Bladelinaltar oder auch die Anbetung auf jenem, gewöhnlich Petr. Christus zugeschr. Altärchen im Prado No. 1291 aus der Boutsschule. Für die architektonischen Details die interessanten Aufsätze von Griesebach, Monatsh. f. Kunstw. V (1912), für Herlin bes. 254 ff.

tigen Tradition in den Beginn der sechziger Jahre angesetzte Nördlinger **Georgsaltar** wird mit Recht von jeher als der Höhepunkt des niederländischen Einschlags in der Kunst unseres Meisters bezeichnet. Und zwar sind es vornehmlich Gemälde Rogiers, die Herlin als Vorbilder für Kompositionen und Einzelmotive gedient zu haben scheinen. Am auffälligsten dürfte dies bei der Verkündigung sein. Wie genau, von unbedeutenden Vereinfachungen abgesehen, die entsprechende Darstellung auf dem linken Flügel des Kolumba-Altars kopiert wurde, hat schon Stadler eingehend analysiert[120].

Auch die Darstellung im Tempel erinnert noch an die klassische Fassung auf dem rechten Flügel jenes Altars[121]. Allerdings sind die Abweichungen doch schon sehr bedeutend, und scheint das Bild eher aus Einzelmotiven mehrerer Werke Rogiers zusammengestellt: die Randfigur rechts stammt bis in Einzelheiten genau vom rechten Flügel des Bladelinaltars[122]: der alte Simeon, nicht gerade priesterlich mit einem Dolche ausgerüstet, sieht aus, wie irgend einem nicht mehr erhaltenen Dreikönigsbild entnommen[123]; das Jesuskind erinnert gleichfalls an die Flügel jenes Berliner Altars und auch der Josephstypus ist derjenige Rogiers.

Im Beschneidungsbild begegnet uns, nur wenig verändert, der Joseph des Bladelinaltars, und die Randfigur rechts ist trotz starker Umbildung derjenigen des Sibyllenflügels wenigstens kostümlich noch nah verwandt.

Beim Bilde des zwölfjährigen Christus im Tempel wird, ausser dem Joseph, namentlich der Kopf des einen Schriftgelehrten, der sein Buch senkt und nachdenklich auf den Knaben schaut, an niederländische Porträts erinnern[124].

---

[120] a. a. O. 193 f., 197.

[121] Für die Architektur vgl. schon Schnaase, Gesch. d. bild. Künste VIII 412.

[122] Sie muss in den Nürnberger Ateliers ein sehr beliebtes Versatzstück gewesen sein: Abraham 60. Eine Figur von ähnlicher Provenienz scheint mir auch jene am linken Bildrand des Götzensturzes.

[123] Man denkt etwa an eine Figur, wie den zweiten König auf dem r. Flügel des Bladelinaltars.

[124] Das Bildnis des Nicolas Rolin auf der Rückseite des Altars in Beaune ist in vielem charakteristisch für den Menschenschlag, dem das Vorbild des Herlinschen Schriftgelehrten entstammt. (Abb. Gazette d. b. arts 1906[1], pag. 23, besser bei Kämmerer a. a. O. 88).

Bei der Flucht nach Aegypten ist nicht nur der Joseph so, wie ihn Rogier zu bilden liebt, auch Maria mit dem Kinde geht auf eines seiner berühmten Werke zurück: die von der Brüsseler Schule oft wiederholte „Madonna mit der Blume“ [125].

Auf die engen Zusammenhänge auch der Anbetung des Kindes mit der Kunst Rogiers hat die Literatur wiederholt hingewiesen. Der Bladelinaltar oder eher noch ein wohl nicht mehr erhaltenes Anbetungsbild diente als Vorlage [126].

Ein charakteristischer Herlin ist die Tafel mit Christus bei Simon dem Pharisäer. Unverkennbar verrät sich seine Schulung an niederländischen Kunstwerken. Schon Heidrich hat bei der Darstellung desselben Gegenstandes durch den Meister der Perle von Brabant (Berlin) an Herlin erinnert [127]. Wenn es sich auch um keine direkten Zusammenhänge handelt, so bezeichnet doch das Stück denjenigen Kreis, aus dem für Herlin die Anregungen gekommen sein müssen. Auch für den Diener bot sich eine Figur, wie auf der Brüsseler Replik des Berliner Bildes im Stile des Aelbert Bouts als Vorbild [128]. Auch in der Art, wie jede Einzelheit beachtet und die gesamte Stofflichkeit charakterisiert wird, folgt Herlin den grossen Niederländern.

Bei Magdalena mit Christus als Gärtner haben wir nicht nur zu erwähnen, dass der Kopfputz derjenige Rogierscher Magdalenen ist: man vergleiche etwa — ausser dem Fräulein mit den Tauben des Kolumba-Altars — den rechten Flügel des neuerdings im Louvre befindlichen Triptychons, um zu sehen, wo derselbe, und teilweise auch die Figur, herstammt. Auch

[125] Preuss. Jahrb. XXVIII (1909) 18. Zusammenhang mit Herlin von Winkler 64.

[126] Dieser muss die Art eigentümlich gewesen sein, wie hier der Mantel, abweichend vom Bladelinaltar, gegeben ist. In dieser Weise bis in halbe Höhe des Rückens der Figur hinabgeglitten und den einen Oberschenkel nach vorn in mehr oder weniger schwungvoller Kurve überschneidend, findet sich der Mantel bei vielen analogen Darstellungen, nicht nur Herlins, die eine Einwirkung Rogierscher Kunst aufweisen; z. B. Schongauers Stich B. 4. Wenn die Darstellung im Gegensinn erscheint, so ist das ein im XV. Jh. allgemein beliebtes zeichnerisches Kunststück; vgl. Heiland 62.

[127] „Altniederl. Malerei“ zu Abb. 64.

[128] Der doppeltürmige Dom ist nicht, wie Haack 27 will, von den Niederlanden herzuleiten, wohl aber der Zentralbau (auch bei der Heimsuchung). Vgl. Griesebach a. a. O.

muss sich Herlin mit grosser Sorgfalt allerlei Nebensächliches gemerkt und aufgezeichnet haben, womit auf seinen Bildern auch die Umgebung der neuen, fremden Figuren, mit denen er seine Mitbürger nach der Heimkehr überraschte, gleichwertig ausgestattet werden konnte. Die Granatapfel- und Orangenbäume[129] waren wohl geeignet, die Illusion des Fremdländischen und zugleich auch Prächtigen zu verstärken.

Interessant ist die Anbetung der Könige. Mit Recht wurde auf den starken Einschlag der Kunst Rogiers bei diesem Bilde aufmerksam gemacht und dabei gewöhnlich der Kolumba-Altar genannt. Beachtenswert erscheint uns nun aber auch der Zusammenhang, in den Kehrer[130] unsere Darstellung einreiht: er sieht in ihr einen Mischtypus von Rogier und von Schongauers Stich B. 6. Die einfachste Erklärung der augenscheinlichen Verwandtschaft beider Darstellungen wird aber wohl die sein, dass ursprünglich beiden dasselbe Bild aus dem Rogierkreise zu Grunde lag, dem Herlin genauer[131], Schongauer freier gefolgt ist. So findet sich dann auch eine näherliegende Quelle für jene Momente, die Stadler in etwas gezwungener Weise vom Sterzinger Altar herleiten will.

Der **Familienaltar von 1488** in Nördlingen bietet uns nichts Neues mehr an frischen niederländischen Kunstelementen. Es sind die schon bisher getroffenen Motive und Typen in leichten Variationen wieder verwendet. Zwar hat Voll zur Erklärung der Komposition des Mittelbildes die Kunst Memlings, insbesondere dessen Floreinsaltar im Louvre herangezogen[132]. Was die Einzelformen betrifft, weist unser Altar nicht das geringste Anzeichen dafür auf, dass Herlin nochmals irgendwie mit der neuesten niederländischen Kunst in unmittelbare Berührung gekommen

[129] Schnaase, a. a. O. 408.

[130] a. a. O. 261 ff. Demzufolge muss er, entsprechend der Entstehungszeit des Stiches, unser Bild auf ca. 1475 datieren, ohne indessen derhier aus allenfalls resultierenden Folgen für die übrige Chronologie Herlins zu gedenken.

[131] Maria hält das Kind am Unterschenkel gefasst; über dieses Motiv vgl. Winkler 16. Zu seinen Beispielen kämen noch unser Bild hier, sowie aus der Wolgemutwerkstatt die Vermählung der hl. Katharina, Nürnberg, Germ. Mus. No. 134.

[132] Voll, a. a. O. (Altniederl. Mal.) 202. Abb. „Klass. d. Kunst", Memling 65 ff.

wäre[133]. Wenn auch für uns jetzt nicht mehr direkt nachweisbar, wäre doch auch für die Komposition als Ganzes eine andere Herkunft möglich. Dass solche Madonnen vor Baldachin mit von Heiligen patronisierter Stifterfamilie auch schon bei früheren Generationen möglich waren, mag durch die Zeichnung im Louvre nach einem nicht mehr erhaltenen Werk des Meisters von Flémalle belegt sein[134].

Blicken wir nun nochmals zurück. Die Betrachtung der Werke Herlins vom speziellen Gesichtspunkt unsrer Fragestellung aus ergibt, dass der Grad der Intensität, mit dem die niederländischen Kunstelemente in den einzelnen Altarwerken vertreten sind, nicht gegen die neue, von Lossnitzer postulierte Chronologie spricht. Vielmehr erfährt sie auch von uns aus Unterstützung und volle Bestätigung.

Deutlich erkennbar ist die Frühgruppe und ihr Zusammenhang mit der schwäbischen Kunst. Dabei lässt sich das Vorkommen ganz weniger Einzelmotive, die sicher von der niederländischen Kunst der Rogiergeneration herzuleiten sind, durch die Kenntnis von Nachzeichnungen genügend erklären. Hat Herlin dieselben, sowie überhaupt noch allerlei in den späteren Werken, von dem nächstliegenden grossen Zentrum Nürnberg (Pleydenwurff und Wolgemut) her bekommen? Einer Bemerkung Robert Vischers Folge gebend, betonte schon Stadler das Fränkische in Herlins Kunst und auch Abraham stellt den Meister in diesen Zusammenhang ein[135]. Ferner wäre nun zu beachten, wie gerade bei Herlin gewisse, niederländischen Kunstwerken entnommene Motive und Versatzfiguren, die speziell nur in den

[133] Die Möglichkeit, dass Herlin durch eine Nachzeichnung die Memlingsche Komposition übermittelt bekam, bleibt natürlich bestehen. — Das Motiv des querliegenden bezw. sitzenden Kindes, das sich mit einem Buche zu schaffen macht, findet sich besonders viel bei Memling und seiner Umgebung, aber nie in dieser Art, wie es die Mutter am Unterschenkel festhält; wohl aber ist dies in Rogiers Kreis mehrfach zu beobachten (s. o. Anm. 131).

[134] Winkler 5 ff. u. Taf. 2.

[135] Stadler 199 f.; Abraham 241.

Nürnberger Werkstätten sich immer und immer wieder finden, genau so wiederkehren[136].

Wenn nicht vor der Vollendung des Bopfinger Altars, so sicher doch zwischen 1472 und 77 war dann Herlin in den Niederlanden. Nur unter dieser Voraussetzung ist der Georgsaltar von 1477/78 entstanden zu denken. Unnötig, wenn auch allenfalls denkbar, erscheint uns die Annahme, dass der späte Familienaltar von 1488 noch Einwirkungen der Kunst Memlings zeige.

---

[136] Die Randfigur vom l. Flügel d. Bladelinaltars (Abraham 60, Lossnitzer Anm. 151). Das ausser in der Nürnberger Schule sonst nur bei Herlin wiederkehrende, nach den Niederländern kopierte Motiv des von Maria am Unterschenkel gehaltenen Kindes. Schliesslich wäre, was bisher noch nicht beachtet scheint, mit dem grossen Ecce homo von 1468 jene Berliner Federzeichnung in der Weise des Wolgemut zu vergleichen (Abb. im Berliner Handzeichnungswerk No. 139). Herlins Beziehungen zur Nürnberger Kunst sind u. E. denn überhaupt eine Frage, die, obzwar noch sehr wenig berücksichtigt, doch die besondere Beachtung eines künftigen Monographen unseres Meisters verdiente.

Schluss.

Die führende Nürnberger Schule im Osten, Schongauer im Westen bezeichnen die Höhepunkte der betrachteten Entwicklung. Wo sich die älteren Künstler der auf Konrad Witz folgenden Generation (Meister ϵ S und Sterzinger Meister) zum Umlernen oder zu Kompromissen genötigt sehen, liegt der Beginn nicht so ganz einfach zu Tage. Bedeutend leichter gestaltet sich unsre Untersuchung bei jenen Meistern, die um 1465 erst sich zu betätigen beginnen und die als junge Leute ihre Ausbildung ganz im Sinne der auf die Nachahmung der Niederländer tendierenden Kunstrichtung erhalten hatten. Auf einer Reise in den Norden haben sie sich dauernde Eindrücke erworben und ihr Ideal nach den dort neuesten Begriffen von Schönheit, Reichtum der Darstellung und Eleganz eingestellt. Vorwiegend sind es die südlichen Niederlande, deren künstlerisches Uebergewicht über die nördlichen die jungen Deutschen anzog (Schongauer, Herlin). Die ausgesprochen holländische Art, wie sie Isenmann und auch der Hausbuchmeister vertreten, kehrt kaum in so reiner Form wieder.

Während in den Hauptzentren dann bereits die Abkehr von dieser Bewegung stattgefunden hat, hält sie sich abseits davon und bei einigen altertümlichen oder archaisierenden Künstlern bis zur Jahrhundertwende. Ein Meister wie Zeitblom „stellt den spezifisch unmodernen Geist dar, Zeit seines Lebens befangen in den Fesseln der alten Kunst des Stammes, edel, gemessen, aber immer mit der besondern Note des Veralteten. Holbein d. Ae. steht ihm in vielem noch nahe“ [137]. Dass dieser noch in die Niederlande gefahren, wird durch zahlreiche seiner Zeichnungen nach niederländischen Kunstwerken höchst wahrscheinlich ge-

[137] Glaser, Hans Holbein d. Ae., Leipzig 1908, pag. 110.

macht[138]. Und sogar Grünewald ist, was man sicher annehmen kann, dorthin gereist.

Bei einer Anzahl von Werken, die auf der Grenze der Umwandlung stehen, können wir das Einsickern einzelner kopierter Motive und Figuren beobachten (Meister E S, Sterzinger Altar, Bild mit der Ulrichslegende in Augsburg[139]). Manches mag auch durch Einzelholzschnitte verbreitet worden sein. Importstücke, wie — vielleicht — die Predella des Schongaueraltärchens in der Sakristei des Ulmer Münsters und aus späterer Zeit der Ehninger Altar[140], sind nicht sehr zahlreich erhalten. Vereinzelte Kopien direkt nach niederländischen Kunstwerken von der Hand deutscher Meister werden solchen zweiten Ranges oder der Wanderzeit junger Künstler angehören (z. B. die jetzt in der Karlsruher Kunsthalle als „Schüchlin" befindlichen Altarflügel[141], oder auch

[138] Einzelnes von diesen Reiseeindrücken ist auch in seinen Bildern verwertet. Vgl. Heiland 84; Glaser a. a. O. 112 ff.; Winkler 65 u. 76. Dass die Zeichnung der Anbetung der Könige in Basel (Woltmann No. 57) nach dem Monfortebild des Goes gemacht sein müsse, wies mir schon 1912 Herr Dr. v. Meyenburg an Hand der Abb. in der Gaz. d. b. arts 1910 [2], pag. 104 nach. Dieselbe Entdeckung machte dann auch Glaser in der Kunstchronik N. F. XXV. (1913/14) 233 ff.

[139] Abb. Kunsthistor. Ges. f. Photogr. Publ. XI (1903) Taf. 7—10; ein Mittelbild bei Heidrich, Altdeutsche Malerei Abb. 64: Schmarsow 60 ff.; Voss 58 ff. Dass jenes romanische Schlösschen, welches auf den Heimsuchungsbildern nach Rogier in Turin und Lützschena zu sehen ist, auf dem Augsburger Bild kopiert sei, wies zuerst Griesebach a. a. O. 254 ff. nach; darnach Winkler 79.

[140] Ersteres abgeb. bei Pfleiderer, Münsterbuch, Ulm 1907, pag. 137; für die Komposition vgl. Winkler 85. Den Ehninger Altar (Stuttgart, Gem. Gall. No. 80 c) möchten wir doch für niederländisch halten. Er steht völlig isoliert, wenn man ihn mit K. Lange (Katalog 1907) für schwäbisch hält. Vgl. über den Altar zuletzt J. Baum in „Festschrift z. Feier des fünfzigjährigen Bestehens d. kgl. Altertümersammlung in Stuttgart, 1912."

[141] Woltmann, Deutsche Kunst im Elsass, Leipzig 1876, pag. 245 zählt sie, die damals als Cranachs gingen, unter die Schulwerke Schongauers; dagegen dann Scheibler, Rep. f. Kunstw. VII (1884) 245 „Arbeiten eines ganz rohen Pfälzers." Die beiden wenig beachteten, 1489 datierten und aus Kloster Lichtental bei Baden-Baden stammenden Altarflügel kamen ca. 1913 aus Mannheim, wo sie als Wolgemut gingen (Katalog 1900 No. 57—58), nach Karlsruhe. — Das auffälligste der vier Bilder dürfte die Verkündigung sein. Sie ist eine wörtliche Kopie der im Antwerpener Museum befindlichen kleinen Tafel No. 396. Dieser Zusammenhang scheint bis jetzt noch nicht festgestellt worden zu sein. Winkler 128 bemerkt, das Bild in Antwerpen stamme nach Förster (Gesch. d.

jene hl. Dreifaltigkeit in der Sakristei des Ulmer Münsters[142]). Ein Unikum ist die Lokalschule von Schwäbisch-Hall, jene merkwürdige, noch unerforschte Enklave niederländischer Kunstübung, die aber ohne ausstrahlende Kraft geblieben zu sein scheint[143].

Da ja die örtliche und politische Zerstreuung in Deutschland die Bildung einer gemeinsamen künstlerischen Tradition verhinderte, so ist es nicht verwunderlich, dass auch während dieses Prozesses der Assimilierung an die niederländische Kunst von der Existenz eines einheitlichen Stiles erst recht nicht die Rede sein kann. Immerhin lässt sich aber das eine sagen, dass die deutsche Kunst von dem Augenblick an, wo sie die ihr wichtigen neuen fremden Elemente aufgenommen hat, in ihrem weitern Verlauf den allmählichen Sieg der heimischen über die entlehnten Kunstformen zeigt. Auch mitten im Aufnahme- und Verarbeitungsvorgang haben wir immer wieder das Durchscheinen der heimatlichen Kunstelemente als der grossen, tragenden Unterströmung zu betonen. Selbst bei Herlin, dem altbewährten Schulbeispiel stärkster Beeinflussung durch die niederländische Kunst, sehen wir, trotz zeitweiligem Ueberwiegen fremder Formen, gerade in seiner spätern Zeit auch, das Schwäbisch-Fränkische als herrschende Grundstimmung.

---

deutschen Kunst, 2. Aufl. 1860, pag. 120) aus Lichtental. Sollte Förster die beiden Stücke verwechselt haben? Vom Antwerpener weiss der Katalog (1911) nur, es sei 1833 in Deutschland gekauft.

[142] Abb. bei Baum, Ulmer Kunst, Stuttgart 1911, pag. 52 als Zeitblom um 1495; ferner bei Pfleiderer a. a. O. 143. Stadler 168 ff. lehnt es für Multscher ab, dem es gegeben worden war, so u. a. von Schmarsow (a. a. O. 44 u. 58), der den Zusammenhang mit dem Flémaller anerkannte, den schon Tschudy (Preuss. Jahrb. XVII [1898] 101) festgestellt hat. Gewisse Einzelheiten im Speziellen sind ja unverkennbar: die hochsitzenden Waden; der eine umgewendete, höchst absichtlich von der Sohle sichtbare Fuss, etc. Vgl. die Bilder des Flémallers in Frankfurt und Petersburg.

[143] Vgl. darüber M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Strassburg 1907, pag. 129 ff. u. 258, sowie das württembergische Denkmälerinventar „Jagstkreis", Text und Tafelband.

VITA.

Als Sohn des Dr. med. Theodor Schneider († 1902) und der Johanna, geb. Preiswerck, von Basel, wurde ich, Hans Schneider, am 8. April 1888 daselbst geboren. Ich durchlief die Schulen meiner Vaterstadt und bezog zu Ostern 1908 auf Grund des Reifezeugnisses des Basler Gymnasiums die Universität. Ich hörte Vorlesungen über Kunstgeschichte, Archaeologie und Geschichte in:

Basel (S. S. 1908 und W. S. 1908/09) bei den Professoren Daniel Burckhardt, C. M. Cornelius, Ganz, Stückelberg; Schöne; Baumgartner, Schneider, Thommen, sowie Uebungen bei Prof. C. M. Cornelius.

München: (S. S. 1909) Vorlesungen und Uebungen bei den Professoren Riehl †, Voll und Vorlesungen bei den Doctoren Burger und Kehrer.

W. S. 1909/10 verbrachte ich in Rom.

Berlin (S. S. 1910 und W. S. 1910/11) Vorlesungen und Uebungen bei den Professoren Wölfflin und Kekule v. Stradonitz † und den Doktoren Heidrich und Regling, sowie Vorlesungen bei den Doktoren Hofmeister und Wulff.

Basel (seit S. S. 1911) Vorlesungen und Uebungen bei den Professoren D. Burckhardt, Ganz, Heidrich, Stückelberg; Pfuhl; Baumgartner und bei Dr. Escher.

Am 10. Juli 1914 promovierte ich auf Grund vorliegender Dissertation.

Ihnen allen meinen Lehrern fühle ich mich zu steter Dankbarkeit verpflichtet, vorab Herrn Prof. Dr. E. Heidrich, auf dessen Anregung und unter dessen Leitung diese Arbeit entstanden ist.